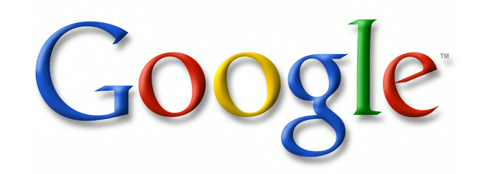
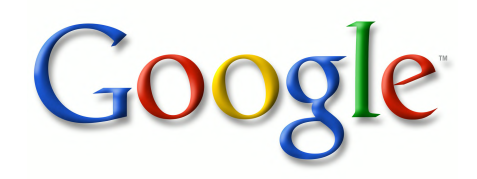
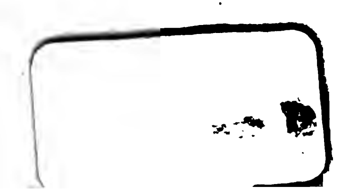






LES SCULPTURES

DE

SOLESMES

TYPOGRAPHIE

EDMOND MONNOYER



LE MANS (SARTHE)

LES SCULPTURES

DE

SOLESMES

PAR E. CARTIER

NOUVELLE ÉDITION

AUGMENTÉE D'UNE ÉTUDE SUR LE PLAN PRIMITIF
DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SAINT-PIERRE



SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE LIBRAIRIE CATHOLIQUE

PARIS	BRUXELLES
VICTOR PALMÉ	G. LEBROCQUY
DIRECTEUR GÉNÉRAL	DIRECTEUR DE LA SUCCURSALE
25, rue de Grenelle, 25	5, place de Louvain, 5

LE MANS
EDMOND MONNOYER, IMPRIMEUR-ÉDITEUR
1877

LES

SCULPTURES DE SOLESMES

AVANT-PROPOS

Les sculptures de l'église abbatiale de Solesmes offrent une des pages les plus curieuses de l'histoire de l'art en France. Elles appartiennent à une époque de transition, et permettent d'étudier à la fin du xve siècle et pendant tout le xvie, les dernières œuvres du moyen âge, l'invasion de la Renaissance italienne sous Charles VIII et la faveur dont jouit parmi nous l'école d'Anvers, longtemps avant Rubens. Il y a là un concours entre les artistes français, italiens et flamands, et ce concours n'est pas sans gloire pour notre art national.

Au point de vue de l'art religieux, ces sculptures ne sont pas sans importance; elles n'offrent plus, il est vrai, les grandes traditions et les beaux types de nos cathédrales des xiie et xiiie siècles, mais elles présentent encore le respect des choses saintes. Les sujets ne sont pas livrés aux rêveries individuelles : les artistes ont conservé la foi des familles chrétiennes; ils savent ce qu'ils doivent exprimer, et pour en avoir une plus complète intelligence, ils consultent ceux qui enseignent la doctrine. Nous les verrons illustrer par leur ciseau, le poëme que composa en l'honneur de la Vierge, un savant prieur de Solesmes.

Outre leur importance historique et esthétique, les

sculptures de Solesmes ont un autre mérite. Elles sont une relique insigne de la vie monastique, échappée à la Révolution française. La Providence les a miraculeusement sauvées; les *Saints de Solesmes* ont préservé l'ancien prieuré, destiné à voir des jours plus glorieux que les anciens; ils ont fixé le choix de celui qui a fait revivre en France, la grande règle de saint Benoît.

Pour étudier ces sculptures, les documents nous faisaient défaut, et c'est en les analysant, en les comparant aux œuvres de la même époque, que nous avons pu en refaire l'histoire et en découvrir les auteurs. Tous nos efforts eussent été stériles, si nous n'avions pas eu pour guide dans nos longues recherches, la savante notice que le révérendissime abbé de Solesmes, Dom Guéranger, a publiée sur le Prieuré qui lui doit sa résurrection (1). C'est en contrôlant toutes nos appréciations par les dates et les faits qu'elle nous a fournis, que nous avons pu faire sur ces sculptures importantes une étude nouvelle.

Cette étude a été publiée en 1874, dans la *Revue du Monde catholique*, et elle a reçu l'approbation des juges les plus compétents. Nous avons voulu cependant revoir notre travail avec soin, et nos recherches ont confirmé toutes nos explications. Deux voyages en Belgique nous ont de plus en plus convaincu que c'était à l'école d'Anvers qu'il fallait attribuer la chapelle de Jean Bougler. Des textes de Molanus nous ont fourni des témoignages contemporains. Nous croyons seulement faire une part plus glorieuse dans ce chef-d'œuvre à Corneille de Vriendt, supérieur, selon nous, à son frère Frans Floris.

(1) *Essai historique sur l'Abbaye de Solesmes,* suivi de la description de l'église abbatiale, avec l'explication des monuments qu'elle renferme. Le Mans, MDCCCXLVI. Cette brochure, épuisée depuis longtemps, a été remplacée par l'intéressante notice: *Solesmes et Dom Guéranger,* publiée par Dom Guépin, avec l'intelligence et l'amour d'un disciple et d'un fils.

Nous remercions les savants archéologues de Belgique des renseignements qu'ils nous ont donnés; nous réclamons de nouveau leur contrôle, en les priant de nous indiquer tout ce qui pourrait contredire ou confirmer notre attribution.

Nous devons l'avouer pourtant, il est un point sur lequel nous n'avons pas convaincu tous nos lecteurs. Il en est qui contestent ce que nous avons dit sur le plan primitif de l'église et qui réclament encore pour Saint-Pierre de Solesmes l'honneur de deux nefs collatérales. Nous pensions avoir suffisamment exposé notre thèse et nous avions négligé des preuves qui nous semblaient inutiles. Nous les donnerons cette fois et nous espérons arriver à une évidence qui ne laissera subsister aucun doute.

Nous aurions voulu ajouter quelques planches à notre travail, mais l'essai a été malheureux et nous craignons la trahison des graveurs, surtout dans le format que nous avons adopté. En attendant une illustration digne des *Saints de Solesmes,* nous renvoyons aux belles photographies qui en ont été faites et qui permettent de juger nos appréciations.

I

HISTORIQUE DU PRIEURÉ DE SOLESMES

SON ÉGLISE AVANT LE XVe SIÈCLE.
SA DESTRUCTION PAR LES ANGLAIS. SA RESTAURATION PAR PHILIBERT DE LA CROIX.
LA COMPASSION DE NOTRE-DAME.

Les rives de la Loire et de la Sarthe ont été particulièrement aimées de saint Benoît. Le grand législateur de la vie monastique en Occident comptait saint Martin parmi ses ancêtres. Il le donna pour modèle à ses disciples, en lui dédiant un des oratoires du Mont-Cassin. Lorsque, peu de temps avant sa mort, il vit d'un regard prophétique les destinées de son Ordre, la dispersion prochaine de ses enfants, et sa tombe oubliée sous des ruines (1), il salua les régions évangélisées par le thaumaturge des Gaules, comme la terre promise de son peuple et l'asile où reposeraient un jour son corps et celui de sa sœur, sainte Scholastique. Aussi, lorsqu'en 542, l'évêque du Mans, saint Innocent, lui envoya demander quelques-uns de ses disciples comme maîtres de la perfection religieuse dans son diocèse, il choisit, pour répondre à ce désir, son fils le plus aimé, saint Maur, auquel il voulut remettre, en lui faisant les adieux les plus touchants, un exemplaire de la règle, écrit de sa main.

Saint Maur descendit du Mont-Cassin, comme Moïse

(1) *Dialogues de S. Grégoire,* liv. II, ch. XVII.

du Sinaï avec les tables de la loi, et vint fonder à Glanfeuil, sur les bords de la Loire, le premier monastère bénédictin qui en produisit tant d'autres. La règle de saint Benoît fit des conquêtes si rapides et si nombreuses, que le concile d'Autun, tenu en 676, la reconnaît de fait et de droit, comme la règle de tous les moines de France.

La ville du Mans, qui avait demandé la première les disciples du saint Patriarche, ne fut pas la dernière à les accueillir dans ses murs. En 571, s'élevait la célèbre abbaye de Saint-Vincent, et en 580, le saint évêque Bertrand fondait l'abbaye de Saint-Pierre et de Saint-Paul qui mérita bientôt le nom de la Couture, *Cultura* ou *Cultura Dei,* la culture de Dieu dans les âmes; et c'est de cette culture divine que sortit le prieuré de Solesmes en 1010.

Un seigneur de Sablé, Geoffroy le Vieux, près de quitter les grandeurs de ce monde, voulut se faire dans le ciel un trésor à l'abri des vers et des voleurs. Il bâtit un monastère *pour le rachat de son âme et de celles de ses parents,* le dota richement et l'offrit aux moines de la Couture dont la réputation de sainteté était grande dans toute la contrée. La dédicace s'en fit d'une manière solennelle, en présence de l'évêque du Mans, de l'évêque d'Angers et de la famille du fondateur. L'abbé de la Couture y mit un prieur et des religieux. La prière liturgique y commença pour n'y être interrompue que par la Révolution française.

Le prieuré de Solesmes fut digne de l'abbaye dont il dépendait : Saint-Pierre de la Couture donnait à Saint-Pierre de Solesmes des prieurs qu'il reprenait souvent pour abbés. L'évêque du Mans, Noël, s'y réfugia pendant les guerres qui désolaient son diocèse; il y tint un synode aux fêtes de la Pentecôte. Le promoteur de la première croisade, le pape Urbain II, y vint, le 14 février 1095,

lorsqu'il parcourait la France pour y trouver des libérateurs de la Terre sainte.

L'ordre de Saint-Benoît avait été pour Solesmes, comme pour toutes les contrées où il s'établissait, un principe de civilisation, de richesse et de gloire. Cette prospérité ne fit qu'augmenter jusqu'aux premières années du xve siècle qui furent pour la France, une de ces époques désastreuses où l'intervention divine paraît autant dans la grandeur et l'imprévu du châtiment que dans le miracle de la délivrance. La guerre civile s'unit à la guerre étrangère pour multiplier les ruines, et les ravages des troupes anglaises furent tels, qu'on peut les comparer aux dévastations de l'invasion normande sous les successeurs dégénérés de Charlemagne.

Le prieuré de Solesmes fut détruit comme celui de Ligugé; les bâtiments incendiés, son église renversée, les archives perdues, et tout le pays ruiné pour de longues années. Jean de Nemours, seigneur de Sablé, le constate dans un acte du 2 juin 1497, où il accorde aux moines un secours pour maintenir une ancienne fondation; parce que, dit-il, « le Bourg dudict Solesmes, qui auparavant les guerres et hostilités qui ont depuis esté en ce royaulme, étoit grandement populé de riches gens et bons marchands, et édifices en grand nombre de maisons, est de présent désolé et en grande ruisne, habité de petit nombre de pauvres gens, presque tous mendiants, petitement et pauvrement logés. » (*Essai historique,* p. 42.)

Lorsque Dieu eut pitié de la France et lui envoya l'ange de la victoire, lorsque la blanche bannière de Jeanne d'Arc eut conduit Charles VII à Reims, et que « les Anglais furent en allés en leur pays, » les prieurs de Solesmes travaillèrent à en relever les ruines, mais ils se contentèrent d'abord des réparations les plus urgentes : car ce fut en 1470 seulement que Philibert de la Croix entreprit une restauration complète de son monastère.

L'église de Saint-Pierre de Solesmes n'était pas alors ce que l'ont faite ses nouvelles destinées ; son chœur ne s'était pas agrandi d'une manière merveilleuse, et d'élégantes colonnes ne soutenaient pas les belles voûtes qui devaient encadrer les pompes de la liturgie renaissante. De nombreuses chapelles ne s'ouvraient pas sur la nef et n'étalaient pas les marbres de leurs autels et la richesse de leur dallage. Solesmes n'était qu'un prieuré, où quelques moines offraient à Dieu la prière de l'Église.

En nous reportant au moment où les rénovateurs de l'ordre de Saint-Benoît en France reprirent possession de l'édifice épargné par la Révolution, nous pourrions, d'après les règles que la science archéologique a formulées de nos jours, distinguer dans Saint-Pierre de Solesmes le travail successif des siècles. Aucune forme architecturale cependant, aucune moulure, aucun appareil caractéristique n'indiquent d'une manière certaine le XIe siècle. Le plan seul nous paraît se rattacher à cette époque.

Nos pays du centre possèdent un grand nombre d'églises du XIe siècle. Ces édifices remarquables par la simplicité de leurs lignes et la sagesse de leurs proportions, conservent encore les traditions de l'art antique. Le plan offre une croix latine parfaite; une abside circulaire termine le chœur. Le clocher s'élève sur la porte d'entrée ou au centre du transsept pour être soutenu par tous les murs, comme par de puissants contreforts. A Solesmes, rien de semblable. L'abside circulaire, dont on a retrouvé les traces, a disparu. La nef est trop longue pour sa largeur, et le clocher, par une exception bizarre, s'élève sur la seconde travée. Cette disposition s'explique par des travaux exécutés au XIVe siècle. L'entrée fut alors reportée où elle se trouve maintenant, et pour arriver à ce changement, il fallut démolir la façade occidentale de la tour et la porter sur un grand arc qu'on retrouve au-dessous des voûtes.

La preuve la plus évidente de la position du clocher sur la façade d'entrée est la direction des contreforts qui existent en cet endroit. Ces contreforts s'appuient sur les angles mêmes de la tour, au lieu d'être parallèles à ses côtés. Cette disposition est générale dans tous les édifices de la contrée. On la retrouve aux autres angles de l'église de Saint-Pierre, comme aux angles de l'église paroissiale qui est de la même époque. Ces contreforts sur la ligne diagonale seraient inexplicables, s'ils n'appartenaient pas à la façade primitive. Outre ces contreforts d'angle, le pied de la tour a été fortifié du côté de l'entrée par des massifs de maçonnerie, au midi et au nord jusqu'à l'escalier qui servait à monter au clocher. Cet escalier extérieur et les contreforts rendent inadmissible l'existence de bas-côtés que ne comportaient pas les proportions de l'église.

Ainsi le plan primitif offrait une croix latine régulière, une nef de trois travées, le chœur terminé par une abside circulaire et les deux bras du transsept. L'église était éclairée par de petites fenêtres à plein cintre; elle n'avait pas de voûte et son élévation n'était pas considérable à en juger par les pignons latéraux qui ont été exhaussés au xve siècle et dont on aperçoit encore les lignes dans la construction.

Le xive siècle apparaît à la façade de l'église, mais les restes de cette belle époque de l'art prouvent une dévastation complète de l'édifice et une réparation hâtive dans la première moitié du xve. Le portail, qui offre de riches moulures et des chapiteaux finement sculptés, est soutenu par un massif grossier de moellons.

L'arcature élégante qui le surmontait a été bouchée avec d'informes matériaux, et les architectes qui ont fait la grande fenêtre n'ont pu la réparer.

Lorsque vers l'année 1470, le prieur Philibert de la Croix inaugura l'ère artistique de Solesmes, c'était une

restauration complète qu'il entreprenait; il commença naturellement par le chœur; il en modifia la forme, en le terminant par un mur droit appuyé, comme nous l'avons dit, sur l'abside circulaire et soutenu à ses extrémités par des contreforts et des supports en encorbellement. Cette disposition donnait plus d'espace et permettait d'approcher du mur l'autel dont on a retrouvé les fondations dans la crypte.

La hauteur nouvelle de l'église fut fixée par la voûte qu'il fit construire et qui servit de modèle aux autres. Les nervures en sont bien tracées et bien taillées. La clef porte un écusson orné de la croix et des instruments de la Passion. Ce sont les armes parlantes de Philibert de la Croix qui montrent sa dévotion à la Passion du Sauveur. Il en donna une nouvelle preuve en 1477, lorsqu'il fonda deux messes par semaine, en l'honneur de la sainte Croix, à l'autel de la sainte Vierge. Cet autel placé à droite dans le transsept, est le même que celui dont il est parlé dans l'acte de la fondation faite en 1170, par Robert IV, sire de Sablé, de la maison de Nevers, pour l'âme de son frêre Geoffroi, *enterré dans l'église de S. Pierre de Solesmes devant l'autel du Crucifix*. Ce Robert de Sablé, comme l'établit très-bien le savant auteur de la notice, fut celui qui rapporta d'Orient la précieuse relique de la Sainte Épine qui a été sauvée à l'époque de la Révolution et rendue depuis à l'abbaye de Solesmes. On la vénérait sans doute à cet autel du Crucifix qui prit plus tard le nom d'autel de la Vierge, lorsqu'on y plaça la statue de la Mère de Dieu, tenant sur ses genoux le corps de son divin Fils.

Ce groupe est la sculpture la plus ancienne de l'église et le point de départ de toutes les autres. Son style et l'arc surbaissé qui l'encadre, indiquent le milieu du xve siècle. Il peut être par conséquent antérieur au priorat de Philibert de la Croix.

La Compassion de la Vierge a été la grande dévotion du

xv[e] siècle. Il n'est pas de sujet sur lequel se soit autant exercé le ciseau des sculpteurs de cette époque, en France, en Allemagne et en Italie. On en retrouve encore des représentations nombreuses, de toutes dimensions, dans les églises et les musées. La Renaissance même les continua, et la *Pietà* qu'on admire à Saint-Pierre de Rome est sans contredit une des œuvres les plus belles et les plus chrétiennes de Michel-Ange. Cette scène, en effet, cette douleur qui n'est semblable à aucune douleur, cette Mère qui présente son Fils à Dieu, non plus dans les joies de la maternité, mais dans les angoisses de l'agonie, résume et continue la Passion du Sauveur. Marie prononce aussi son *consummatum est*, et le corps défiguré de son Fils devient le titre authentique de notre adoption au calvaire.

Le groupe de Solesmes n'est pas sans valeur. La sculpture en est fine, naïve, étudiée; elle appartient bien à notre art national. L'influence flamande se fait tout au plus sentir dans les draperies copiées sur les riches étoffes introduites en France par le luxe des ducs de Bourgogne. Le demi-relief de la Vierge indique que le groupe a été exécuté pour la place qu'il occupe; peut-être était-il accompagné de deux anges dans le vide de l'arc surbaissé. Cet arc était sans doute encadré d'un motif d'architecture qui a été détruit, lorsqu'on plaça les colonnes et la frise de la Renaissance qui ornent maintenant l'autel. Une de ces colonnes porte la date de 1553; il est évident que cette décoration n'a pas été faite pour cette place, puisqu'on a été obligé de supprimer la colonne du milieu qui eût fait un singulier rétable pour l'autel et qu'eût caché le groupe de la Compassion. Nous en expliquerons la provenance, en étudiant la chapelle gauche du transsept. Nous parlerons aussi alors du bas-relief représentant le massacre des Innocents que les religieux de la congrégation de Saint-Maur ont encadré de marbre noir. C'est une curieuse copie de la

composition de Raphaël dont le burin de Marc-Antoine a fait le chef-d'œuvre de la gravure italienne.

Philibert de la Croix, qui commença la restauration de l'église, fut le bienfaiteur du prieuré de Solesmes dont il augmenta les bâtiments et les revenus. Il mourut en 1479 et fut enterré, selon son désir, près de l'autel de la Vierge, à l'endroit où fut élevé, peu d'années après, le tombeau du Christ dont il avait peut-être conçu le projet. Les Bénédictins de la Congrégation de France ont placé dans la chapelle, une pierre commémorative qui lui rend un hommage bien mérité.

II

LE TOMBEAU DE NOTRE-SEIGNEUR

GUILLAUME CHEMINART.
ARCHITECTURE ET SCULPTURES. PORTRAIT DE JEAN D'ARMAGNAC.
STATUE DE SAINT PIERRE.

Le successeur de Philibert de la Croix fut Mathieu de la Motte que son mérite et ses vertus firent nommer abbé de la Couture en 1486. Les travaux considérables qu'il fit exécuter dans son abbaye permettent de croire qu'il poursuivit la restauration commencée de l'église et des bâtiments du prieuré de Solesmes, pendant les années qu'il le gouverna. On sait qu'il en améliora les fermes et qu'il donna les preuves d'une habile et sage administration; mais le plus grand service qu'il rendit, fut certainement de désigner pour son successeur Guillaume Cheminart.

Guillaume Cheminart fut un des grands prieurs de Solesmes, et on doit associer son nom à celui de Jean Bougler dans la gloire artistique du monastère. Son priorat fut, il est vrai, de courte durée, puisqu'il le commença en 1486 et qu'il donna sa démission en 1495, mais il vécut jusqu'en 1550 et il exerça nécessairement une heureuse influence sur son successeur, Philippe Moreau, qui avait été son cellérier. Il fut aussi l'ami de Jean Bougler, qu'il aida de ses conseils et de ses ressources. Il devait avoir, par sa naissance, une fortune considérable et de nombreuses relations de famille; il paraît avoir été dans d'ex-

cellents rapports avec les seigneurs de Sablé, qui accordèrent à sa demande, des droits importants aux moines de Solesmes et contribuèrent généreusement à l'embellissement de leur église. Il est hors de doute que ce fut Guillaume Cheminart qui fit exécuter les sculptures du tombeau de Notre-Seigneur. Il fut enterré à la place d'honneur, dans le sanctuaire près du maître-autel.

Si nous étudions d'abord l'ensemble du monument élevé par Guillaume Cheminart, nous en admirerons l'heureuse disposition. Comme aux belles époques de l'art, c'est l'architecture qui est maîtresse de la sculpture et qui assigne à chaque sujet, à chaque personnage, sa place et son rang. L'artiste veut représenter, dans la chapelle du Crucifix, la scène du Calvaire et il le fait avec simplicité, clarté, unité, dans un ordre vraiment liturgique. Son sujet principal était l'ensevelissement de Notre-Seigneur, mais il l'entoure de tous les souvenirs de la Passion. Le tombeau devait être à la partie inférieure. Il ne songe pas pour la grotte du Saint-Sépulcre à une imitation puérile de la nature; il la représente par une voûte surbaissée qui n'est soutenue par aucune colonne, mais qui est encadrée seulement par des moulures larges et sévères. Une bordure de petits arcs trilobés et des rinceaux de feuillages habilement fouillés, remplacent les plantes grimpantes et les fleurs du rocher.

Au milieu de la grotte est le tombeau où descend le Christ, étendu dans son linceul que tiennent, aux deux extrémités, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Au fond, la Vierge défaillante est soutenue par saint Jean, son fils adoptif. Deux saintes femmes l'accompagnent et compatissent à sa douleur, ainsi qu'un disciple fidèle qui porte un vase de parfum. Sur le devant du tombeau, une sainte Madeleine, assise, les mains jointes et dans l'attitude de la méditation et de la prière; deux soldats debout, revêtus de magnifiques armures. Les murs de la grotte sont ornés de

quatre petits anges, dont deux tiennent des chandeliers et les autres le voile de la Véronique et la bourse des trente deniers de Judas. Des nervures de la voûte descend, au milieu de l'arcade, un pendentif qui servait à exposer la relique de la sainte Épine pour laquelle Guillaume Cheminart avait fait faire un reliquaire d'argent. L'ange qui le soutenait tient une banderole où sont écrits ces mots : *Factus in pace locus ejus*, Ps. LXXV, 31, C'est le lieu de son repos.

Au-dessus du sépulcre, les prophètes annoncent la résurrection et la gloire du Sauveur. David présente ce texte : *Nec dabis sanctum tuum videre corruptionem*, Vous ne permettrez pas que votre Saint voie la corruption (Ps. XV, 10), et Isaïe cet autre texte : *Erit sepulchrum ejus gloriosum*, Son sépulcre sera glorieux (Is. XI, 10); enfin dans la partie supérieure, le Calvaire offre les trois Croix. Au centre, un ange tient la croix vide du Sauveur qui domine toute la composition. Elle est plantée sur le rocher où se voit la tête d'Adam qui a reçu les gouttes du sang rédempteur de sa race. Aux extrémités, les croix des deux larrons; à droite, le bon; à gauche, le mauvais, mort dans les convulsions de l'impénitence; à leurs pieds, deux anges tiennent la colonne, les liens et le fouet de la flagellation, le roseau et la lance; plus haut, deux autres anges montrent la couronne d'épines et les clous.

Toutes ces figures se détachent sur des lignes d'architecture simples et sans profusion d'ornements. Les pilastres et la corniche qui encadrent le tombeau, sans s'écarter du cadre général du monument, offrent cependant un style différent. Ce ne sont plus les formes prismatiques du XV[e] siècle. Les moulures s'arrondissent et l'ornementation prend un caractère italien très-prononcé. De riches arabesques de la Renaissance décorent les deux pilastres qui portent cette inscription : M°. CCCC°. IIII[xx]. XVI°.

KAROLO VIII° REGNANTE. Cette date définitive du monument explique la différence de style. En 1495, Charles VIII revenait de sa promenade militaire en Italie, d'où il rapportait plus d'œuvres d'art que de lauriers, et les artistes italiens qui l'accompagnaient venaient hâter la révolution déjà commencée dans notre art national.

Un examen plus particulier de la sculpture nous fera mieux apprécier le mérite du monument, et nous permettra de faire quelques observations qui nous mettront sur la trace des auteurs de cette œuvre importante.

Nous signalerons d'abord, dans toutes ces sculptures, une différence de style et une variété de ciseau qui indiquent de nombreux artistes, obéissant à une même pensée, mais apportant, pour la rendre, l'individualité de leur talent. Il y a là évidemment l'œuvre collective d'un de ces ateliers du moyen âge que nous ne possédons plus, livrés que nous sommes à tous les caprices du mauvais goût et à la libre concurrence de la médiocrité.

Nous diviserons ces figures en trois groupes principaux : 1° les anges du Calvaire et du tombeau qui représentent un art traditionnel ; ces figures d'inégal mérite sont exécutées surtout par des élèves ; 2° les personnages qui montrent une étude de la nature et un véritable progrès dans notre art national ; ce sont : les deux larrons, les prophètes David et Isaïe, la Vierge, les disciples et les saintes femmes qui assistaient à l'ensevelissement ; 3° enfin, les trois principales figures, le Christ, Nicodème, Joseph d'Arimathie et les deux soldats, où nous voyons l'intervention de l'art italien que nous avons déjà signalée dans les pilastres d'encadrement.

Les anges sont bien de la famille de ceux qui peuplent les monuments contemporains de Louis XI et de Charles VIII, avec leurs têtes enfantines, leurs expressions et leurs poses gracieuses, leurs ornements d'église, leurs

étoles et leurs dalmatiques. Il y a parmi eux différents degrés de perfection comme dans la hiérarchie céleste. Quelques-uns même semblent déchus de leur beauté primitive et portent l'empreinte d'une restauration maladroite. Nous indiquerons comme les plus remarquables ceux qui ornent les parois du sépulcre. Les deux larrons accusent une étude du corps humain très-rare à cette époque. Leur pose est un peu tourmentée, mais expressive : le bon larron est mort, la tête tournée vers son Sauveur qui lui a promis le paradis; le mauvais larron, dont le dernier souffle a été un blasphème, cache sous une épaisse chevelure son front penché vers la terre. Les détails anatomiques sont rendus sans être exagérés. L'artiste a pu prendre pour modèles les malfaiteurs qu'on rouait et qu'on rompait alors sur les places publiques.

David et Isaïe sont d'une sculpture large et sévère; leurs costumes ne sont pas très-historiques et rappellent le goût du XVe siècle, mais les têtes sont traitées à la manière antique, avec une régularité et une simplicité où se fondent tous les détails trop personnels. Les cinq personnages qui sont au fond du sépulcre et la Madeleine assise au premier plan, sont certainement un des plus beaux spécimens de notre art national, avant la Renaissance. La Vierge, le saint Jean et le disciple qui porte un vase de parfums sont des types traditionnels, mais les deux saintes femmes qui sont à leur gauche, sont des sculptures très-remarquables comme mouvement, expression et finesse d'exécution. L'étude de la physionomie, le modelé des traits, les détails du costume doivent faire reconnaître des portraits contemporains dans ces deux statues, ainsi que dans la Madeleine placée devant le tombeau. Cette Madeleine jouit d'une réputation privilégiée entre tous *les Saints de Solesmes*. C'est là une de ces appréciations d'art que les touristes trouvent toutes faites dans les guides des voya-

geurs et qui leur font oublier souvent, pour un détail curieux, un motif original, toutes les beautés d'un monument. Nous ne voulons pas dire cependant que la statue de la Madeleine soit sans mérite; sa pose naïve, ses mains jointes, ses yeux fermés expriment très-bien une méditation pleine d'amour et de douleur (1).

Nous croyons pouvoir affirmer que les trois figures principales de l'ensevelissement ne sont pas des mêmes artistes et du même style que les figures dont nous venons de parler et qui appartiennent à notre art national. La première preuve que nous en donnerons, c'est qu'elles sont d'une autre grandeur que celles qui les entourent. L'artiste n'a pas su ou n'a pas voulu adopter les mêmes mesures, ce qui est un défaut dans l'ensemble du monument. Le style aussi accuse un art différent. Le tombeau n'a aucun rapport avec les lignes d'architecture qui l'encadrent. La forme générale, les moulures et les têtes de lion qui servent d'ornements rappellent l'antique et indiquent la Renaissance. La figure du Christ n'a plus la raideur que nous avons remarquée dans le groupe de la *Pietà;* le corps est souple, largement sculpté et dans un style classique. La tête est encore belle, malgré les restaurations dont elle porte les traces. Nicodème, qui tient le linceul, est moins réussi. L'artiste a été mal inspiré pour faire un Juif habillé à la française, avec son turban, sa robe damassée, son camail et son aumônière. La tête est trop forte et le bras trop court; cette figure ne vaut pas celle du Juif qui est à sa gauche et qui est de l'ancienne école.

(1) Cette statue étant un portrait, on pourrait peut-être trouver dans l'histoire des seigneurs de Sablé une personne ayant le nom de Madeleine, ou du moins une dévotion particulière pour cette grande sainte. Ce serait elle qui, à la même époque, aurait donné le charmant vitrail de l'église de Sablé, représentant toute la légende de l'amie de Notre-Seigneur, son arrivée à Marseille, sa prédication et ses miracles. C'est une des plus belles peintures sur verre de notre art français au xve siècle.

Le Joseph d'Arimathie, au contraire, est une œuvre très-remarquable. L'artiste a sculpté une nature énergique, puissante, qui a posé devant lui et dont il a rendu toute la personnalité. Les traits du visage sont vivants et les plus petits détails du costume sont minutieusement copiés. Il est évident qu'on est en présence d'un des grands seigneurs de la cour de Charles VIII; il est facile de le nommer. La tradition et l'ensemble des faits désignent Jean d'Armagnac, duc de Nemours, seigneur de Sablé et bienfaiteur insigne du monastère.

Nous devons dire cependant que cette attribution a été contestée. Dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers,* 17 juin 1863, t. VI, p. 67, M. Lachèse cherche à prouver que le Joseph d'Arimathie du tombeau de Notre-Seigneur, à Solesmes, n'est pas le portrait de Jean d'Armagnac, duc de Nemours, mais bien celui du bon roi René, de poétique mémoire. Nous nous servirons contre lui des preuves qu'il donne à l'appui de sa thèse.

M. Lachèse trouve d'abord, dans le Joseph d'Arimathie, le portrait fidèle du roi René : ce portrait est assez connu par les monuments pour affirmer le contraire. Selon lui, le personnage représenté serait au moins sexagénaire, tandis qu'en 1496, Jean d'Armagnac n'avait que quarante-deux ans; c'est précisément l'âge qu'on doit donner à notre personnage qui est dans la force de l'âge et la maturité de la vie.

M. Lachèse tire une autre preuve du collier d'ordre qui orne la poitrine de Joseph d'Arimathie et qui serait, pense-t-il, le collier de l'ordre du Croissant, fondé par le duc d'Anjou et supprimé en 1460 par le pape Jules II. Nous ignorons comment M. Lachèse reconnaît dans ce collier l'ordre du Croissant. La chaîne n'offre aucun signe distinctif et l'objet qui pendait à l'extrémité étant complé-

tement détruit, il est impossible de le déterminer. Jean d'Armagnac pouvait avoir reçu de Charles VIII un collier d'ordre dont il s'est paré dans son portrait et celui de saint Michel se présente naturellement à l'esprit. L'objection qu'on pourrait tirer de la chaîne n'est pas admissible; car l'article 3 des statuts est ainsi conçu : « Les chevaliers de l'Ordre devront porter un collier d'or faict à coquilles lacées, l'une avec l'autre d'un double las, assises sur chaînettes ou mailles d'or, au milieu duquel aura une image d'or de Monsieur saint Michel qui reviendra pendant sur la poitrine. Ceux qui fauldront à le porter, seront passifs d'une amende de VII sous, VI deniers tournois, et d'une messe; il y a certains cas où les chevaliers pourront ne pas porter le grand collier, mais ils ne devront jamais quitter l'image de Monsieur saint Michel. »

Jean d'Armagnac n'a pas quitté l'*image* de Monsieur saint Michel qui a été brisée sur sa statue, mais il a pu ne pas porter le grand collier sans encourir l'amende, parce qu'un collier plus simple était plus facile à représenter en sculpture. Pourquoi d'ailleurs le bon roi René eût-il été placé dans le monument de Solesmes, vingt-six ans après sa mort. M. Lachèse répond, parce que le bon roi René qui aimait beaucoup les arts, avait bien pu donner l'idée du monument très-longtemps avant son exécution. Cette raison est trop invraisemblable pour la réfuter et nous maintenons Jean d'Armagnac, duc de Nemours, seigneur de Sablé et bienfaiteur de Solesmes, dans la possession de son portrait. Nous tenions beaucoup à établir ce point, parce qu'il est très-important dans nos recherches sur les artistes du monument.

Les deux soldats placés à l'entrée de la grotte sont dans un triste état de mutilation. La chronique rapporte qu'ils ont été autrefois victimes de la piété des habitants de Solesmes, qui voulaient venger sur eux les outrages faits à

Notre-Seigneur. On aurait pu adoucir cette dévotion un peu barbare, en disant que ces deux personnages n'étaient pas des satellites de Pilate, envoyés pour garder son tombeau, mais des soldats convertis au Calvaire, comme le Centurion et Longin, qui venaient assister à l'ensevelissement du Sauveur. Nous y verrons simplement deux seigneurs de Charles VIII, revenant d'Italie et désirant figurer dans cette scène avec leurs brillantes armures dont les beaux ornements sont dignes des plus habiles ouvriers de Naples et de Florence.

Aux sculptures que nous attribuons à l'art français de cette époque, nous joindrons la statue de saint Pierre, placée à l'entrée de la nef, sous une arcade romane. Elle est sans doute du même artiste que le David et l'Isaïe dont nous avons parlé; la tête est remarquable par son caractère et son exécution. Les traits en sont larges et les détails finement travaillés. L'aube est brodée de riches dessins et la chape ornée de charmantes figures. Sur le fermail qui la tient se voient les armoiries de Guillaume Cheminart. Cette statue un peu courte de proportions, a été remaniée dans la partie inférieure pour y placer le pied de bronze doré que les fidèles embrassent. A cette marque de dévotion sont attachées les mêmes indulgences qu'on gagne en embrassant le pied de la Statue de saint Pierre à Rome. Sur la base se lit cette inscription en trois langues :

Contemple le Dieu Verbe,
La Pierre
Divinement taillée dans l'or.
Établie sur elle
Je suis inébranlable.

Nous ignorons où était placée dans l'origine cette statue du patron de l'Église, mais lorsqu'on transporta à l'autel de la Compassion, les colonnes qui s'y voient encore, on

mit d'un côté ce saint Pierre et de l'autre un saint Paul qui lui est très-inférieur. Cette statue difforme a été justement reléguée sous les arcades du cloître. Nous croyons pouvoir la porter au compte des sculpteurs qui ont fait *l'Enfant Jésus au milieu des docteurs* et *l'Arbre de Jessé* sur les boiseries du chœur.

III

LE TOMBEAU DE NOTRE-SEIGNEUR

A QUELS ARTISTES FAUT-IL L'ATTRIBUER ?
L'ART EN TOURAINE. MICHEL COLOMBE ; SON TRAITÉ AVEC MARGUERITE D'AUTRICHE.
JEAN D'ARMAGNAC A LA COUR DE CHARLES VIII.

A quels artistes devons-nous attribuer les sculptures du tombeau de Notre-Seigneur? Nous n'avons, pour le dire, aucun document positif, aucun acte authentique, et nous sommes forcés de chercher la solution du problème dans l'étude de l'histoire contemporaine et dans l'examen des monuments de la même époque. Nous espérons, à force de probabilités, arriver à une certitude véritable.

Plusieurs points nous semblent acquis. Nous avons d'abord une date certaine. Le monument a été terminé en 1496. L'unité de l'ensemble et la variété de l'exécution indiquent l'œuvre d'un grand atelier. Le donateur est un seigneur de Sablé, favori de Charles VIII. L'influence de l'art italien se fait sentir à la fin de l'œuvre, au moment où le roi revient de son expédition d'Italie. D'après ces données, c'est vers la Touraine que doivent se diriger nos premières recherches.

Le xv[e] siècle a été pour la Touraine, l'époque la plus brillante de son histoire. Pendant que Paris s'agitait dans les convulsions de la guerre civile et qu'Isabeau de

Bavière livrait la France à l'étranger, Tours, fidèle à ses princes, devenait le refuge de l'honneur national et la capitale de la civilisation, de l'industrie et des arts. La Touraine restait vierge de l'usurpation anglaise. Charles VII y organisait la victoire avec l'assistance miraculeuse de Jeanne d'Arc. Il y bâtissait des églises pour remercier Dieu de ses triomphes, et les seigneurs de sa cour ornaient de beaux châteaux les fraîches vallées et les riants coteaux de la Loire.

Louis XI fixa aussi sa résidence à Tours et en développa les richesses et l'importance par les affaires politiques qu'il y traita, les états généraux qu'il y assembla et la protection qu'il donna aux fabriques de soieries. Charles VIII eut la passion du pays qui l'avait vu naître, et son rêve fut de l'embellir de toutes les merveilles qu'il avait vues en Italie.

Au commencement du XVIe siècle, Louis XII eut des préférences pour Blois, sans abandonner cependant la Touraine, et ce fut François Ier, son successeur, qui déserta les bords de la Loire pour aller inaugurer à Fontainebleau, le règne de la Renaissance italienne.

L'art français l'avait déjà accueillie avec faveur en Touraine et avait profité avec intelligence des trésors conquis sur l'antiquité païenne. La grande école qui s'était formée à l'ombre de la basilique de Saint-Martin, avait envoyé, dès le milieu du XVe siècle, ses peintres en Italie. Le célèbre Jean Fouquet en rapportait, vers 1443, le goût de l'architecture et de l'ornementation qu'il avait admirées à Rome, où il avait eu l'honneur de faire le portrait du pape Eugène IV, et son exemple dut influencer ses nombreux élèves et ses rivaux.

Le plus grand artiste de la Touraine, à cette époque, fut sans contredit Michel Colombe. Sa réputation s'étendait dans toute la France et jusqu'à l'étranger. Un auteur

contemporain le proclame : *Le plus grand de son art qui fust en chrestienté* (1).

Il n'eut malheureusement pas d'historien et beaucoup de ses œuvres ont disparu. Mais l'archéologie, grâce à ses fouilles infatigables dans les archives, a pu nous donner quelques renseignements précieux sur sa vie, comme elle donne quelque idée de la magnificence d'un monument d'après les ruines et les colonnes brisées, éparses sur le sol. Nous devons les recherches les plus savantes sur Michel Colombe à M. Benjamin Fillon (2) et à M. Ch. L. Grandmaison, archiviste de Tours (3).

Les documents qu'ils ont publiés sur notre grand artiste fixent sa naissance en 1431 et sa mort en 1512. La Bretagne a voulu disputer à la Touraine l'honneur de son berceau, mais M. Fillon, juge qu'on ne peut récuser sur cette question, déclare « que la ville de Tours a tous les droits possibles jusqu'à preuves contraires solidement établies, à revendiquer Michel Colombe pour l'un de ses plus nobles enfants, puisqu'elle a pour elle l'autorité des preuves écrites ; constatant qu'il a passé dans ses murs les quarante années les mieux employées de sa vie, entouré de parents et d'alliés dont les noms ont tous le cachet du terroir. » (*Doc. inéd.*, p. 21.)

La liste des ouvrages connus de Michel Colombe nous montre qu'il était de la race des Phidias et des Giotto, excellant dans une branche de l'art, mais connaissant toutes les autres et pouvant diriger un peuple d'artistes. C'est à lui que les princes et les évêques veulent demander l'immortalité de leur tombeau. Louis XI lui commande le

(1) Le Pleigney : *Décoration du pays et duché de Touraine,* 1541, fol. 13-14.

(2) Documents sur Michel Colombe; extrait de *Poitou et Vendée.*

(3) Documents inédits sur les arts en Touraine, t. XX des *Mémoires de la Société Archéologique de Touraine.*

projet du sien; il exécute celui de François II, duc de Bretagne, de Louis de Rouhault, évêque de Maillezais, de Guillaume Gueguen, évêque de Nantes. Il est l'organisateur des fêtes publiques; à l'occasion de l'entrée de Louis XII, à Tours, il fait le modèle de la médaille commémorative à l'effigie du roi, et le moule du harnais de Turnus, le fondateur mythologique de la ville, qui devait figurer dans la cérémonie.

La pièce la plus curieuse publiée sur Michel Colombe est assurément le traité qu'il fit avec Marguerite d'Autriche pour l'exécution du tombeau que cette princesse voulut élever à la mémoire de son dernier mari, Philibert le Beau, duc de Savoie, dans l'église de Brou, près de Bourg-en-Bresse. Cette préférence donnée à Michel Colombe, par la gouvernante des Pays-Bas, prouve la grande réputation de notre artiste; car les Flandres et l'école d'Anvers surtout, comptaient alors des sculpteurs et des architectes très-remarquables. Marguerite d'Autriche, du reste, avait pu voir Michel Colombe dans sa jeunesse; c'était par la Touraine qu'elle avait commencé son odyssée matrimoniale. La politique avait disposé de bonne heure de sa main, puisqu'à l'âge de trois ans, un traité passé entre Louis XI et les Flamands l'avait fiancée au Dauphin de France et qu'elle avait été amenée en 1483, au château d'Amboise, pour y être élevée par la reine Charlotte de Savoie. Elle y resta jusqu'en 1493. La politique rompit le mariage qu'elle avait préparé. Charles VIII trouva plus avantageux d'épouser l'héritière de Bretagne que l'héritière de Bourgogne, et il renvoya la fille de Maximilien d'Autriche, pour lui prendre sa femme; car ce prince avait déjà épousé par procuration la duchesse Anne de Bretagne, qui l'avait d'abord préféré à son rival. Marguerite d'Autriche pensa remplacer la couronne de France par la couronne d'Espagne, en allant épouser, en 1497, l'infant Jean d'Aragon

qui mourut l'année suivante. En 1501, elle quitta de nouveau la Flandre pour épouser Philibert II, duc de Savoie, dont elle devint veuve en 1504 (1).

Nommée gouvernante des Pays-Bas par l'empereur son père et par son neveu Charles-Quint, Marguerite montra, dans l'administration de ces provinces, une grande intelligence des affaires, et prit part à des négociations importantes entre la France, l'Angleterre et l'Allemagne.

Elle confia celle qui regardait Michel Colombe à Jean Lemaire, *solliciteur de ses édifices*, et l'envoya à Tours en 1511. Jean Lemaire trouva « le bonhomme Colombe fort ancien et pesant; c'est assavoir environ de IIIIXX ans, goutteuz et maladif à cause des travaulx passez. » Le vénérable artiste fut très-flatté de l'ambassade qu'il recevait, et le négociateur écrivait à Marguerite: « Le bonhomme rajouenist pour l'honneur de vous, Madame, et a le cuer à votre besoigne, autant ou plus qu'il euet oncques à autre. Je vous assure, Madame, que vous aurez un des plus grands chiefs d'œuvres qu'il fit oncques en sa vie. »

Les archives de Flandres nous ont conservé l'acte passé le 3 décembre 1511 « par devant le saige et discret homme Macé Formon, notaire royal et personne publique, cytoien de Tours, entre M. Colombe et Lemaire, indiciaire des Belges. » Qu'on nous permette d'étudier quelques instants cette pièce où nous espérons trouver des renseignements précieux qui nous serviront à expliquer les sculptures de Solesmes.

Signalons d'abord quelques passages qui se rapportent à la vie de l'artiste. *Michiel Colombe, habitant de Tours et tailleur d'ymaiges du roy,* parle de *meistre Claux et*

(1) Philibert mourut d'un verre d'eau trop froide qu'il but, en revenant de la chasse. Ce mariage rapprochait Marguerite d'Autriche de la cour de France, puisque son mari était le neveu de la reine Charlotte de Savoie, dont elle avait dû être la bru.

meistre Anthoniet souverains tailleurs d'ymaiges dont il a autre fois eu la cognoissance. L'habitant de Tours y était né, comme nous l'avons dit; mais pour se perfectionner dans son art, il avait voyagé et s'était arrêté à Dijon où les ducs de Bourgogne patronnaient une école qui avait une grande influence en France. Les artistes flamands y dominaient ; les plus habiles sculpteurs étaient ceux que Michel Colombe nomme et qui lui donnèrent sans doute des leçons. Claux Sluter et Antoine le mouturier ou maistre Anthoniet. Claux Sluter fit deux chefs-d'œuvre, le tombeau de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne, et le célèbre puits de Moïse.

Michel Colombe nous fait connaître sa famille ; il n'a pas d'enfants pour lui succéder, mais des neveux qui sont ses élèves et les soutiens de sa vieillesse. Il stipule « tant à son propre et privé nom, comme ès noms de Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, Bastyen François, maistre masson de l'église de sainct Martin de Tours, et François Colombe, enlumineur, tous trois ses nepveux. » Il « confesse, promect, affirme et certifie en foi de loyal prud'homme de faire le monument demandé par la très haulte et très excellente princesse, madame Marguerite, archiduchesse d'Austriche et de Bourgoigne, duchesse douairière de Savoye et comtesse palatine de Bourgoigne. »

Il nous initie à sa manière de procéder en pareille circonstance et nous fait connaître l'organisation de son atelier, « et de laquelle sépulture, je Michel Coulombe dessubs nommé, feroy de ma propre manufacture, sans que aultre y touche que moi, les patrons de terre cuitte, selon la grandeur et volume dont j'envoie à ma dicte dame deux pourtraictz, l'un en platte-forme, pour le gisant, l'auetre en élévation, faitz les diz patrons de la main de dicts François Coulombe, enlumineur, et Bastyen François, masson, mes nepveux.

« Et le dict Bastyen fera de pierre de taille toute la massonnerie servant à la dicte sépulture en petit volume par vrayz traicts et mesures, tellement que, en réduisant le petit pied au grand, Madame pourra veoir toute la sépulture de mon dict feu seigneur de Savoye, dedans le terme de Pasques, pourvu que aucun inconvénient ou fortune ne survienge au dict Coulombe durant le dict temps, et iceulz patrons, je promets loyaument à l'aide de Dieu faire pour un cheif-d'œuvre, selon la possibilité de mon art et industrie.

« Oultre plus, pour ce que le dict solliciteur Jehan Lemaire nous a affermé que Madame dézire d'estre servye en ses édifices, de gens meurs, graves, savans, seurs, certains, expérimentez, bien condicionnez et observant leur promesse, comme bien raison le veult, mesmement de ceulz que j'ai dessubs nommés, assureroy à ma dicte dame estre telz ; d'ici et desjà j'asseure et afferme que Guillaume Regnault, tailleur d'ymaiges, mon nepveu, est souffisant et bien expérimenté pour réduire en grand volume la taille des ymaiges servant à la dicte sépulture en suivant mes patrons ; car il m'a servy et aidé l'espace de quarante ans ou environ, en telle affaire, en toutes grandes bezoignes petites et moyennes, que par la grâce de Dieu, j'ai eues en main jusques aujourd'hui et auroy encoire et tant qu'il plaira à Dieu. Mesmement il m'a très bien servy et aidé en la dernière œuvre que j'ai achevée ; c'est à savoir la sépulture du duc François de Bretaigne, père de la royne, de laquelle sepulture j'envoye un pourtraict à Madame.

« D'autre part, le dict Bastyen François, gendre de mon dict nepveu, j'affirme estre souffissant pour exploicter et dresser en grand volume, les patrons de la dicte sepulture quant à l'art de massonnerie et architecture, lesquels patrons seront faicts en petit volume de sa propre main.

« En après ces dicts patrons achevez, dedans le terme de Pasques dessubs ditz et iceulz estoffes de peincture blanche et noire, selon ce que la nature du marbre le requiert par le dict François Coulombe, enlumineur, la taulette de bronce dorée et les lisières, armes, fourries d'ermine, carnation de visaiges et de mains, escriptures et toutes autres choses à ce pertinentes fournies, selon que le debvoir le requiert, je dessoubz signé prometz envoyer lesdits Guillaume Regnault, mon nepveu, et Bastyen François, son gendre, porter ladicte sepulture en petit volume, à Madame, quelque part qu'elle soit, dedans le terme de la purification de Notre-Dame, et quant les dicts Guillaume et Bastyen mes nepveux auront présenté la dicte sépulture en petit volume, à ma dicte dame et icelle dressée, en la présence et déclaré toutes les circonstance et dépendances d'icelles, s'il plaît à Madame, j'entreprendroy volontiers la charge et marché d'icelle faire réduire en grand volume par le dict Guillaume, tailleur d'ymaiges, et Bastyen, masson. Lesquels j'envoiroy sur le lieu du dict couvent lez-Bourg-en-Bresse, avecques Jehan de Chartres, mon disciple et serviteur, lequel m'a servi l'espace de dix-huit ou vingt ans, et maintenant est tailleur d'ymaiges de Madame de Bourbon, et aussi autres mes serviteurs dont je respondroy de leur science et preudomie et dont je ne penseroy avoir honte ni dommaige.

« Et ce pour autant que, à cause de mon aige et pesanteur, je ne me puis transporter sur le dict lieu personnellement, ce que aultrement, j'eusse fait volontiers pour l'honneur, excellence et bonté de la dicte très-noble princesse. »

Après avoir réglé les conditions du voyage de ses neveux en Flandres et choisi les matériaux du monument qu'il demande à exécuter, le vieil artiste veut prouver que l'âge n'a point affaibli son talent : « à la requeste du dict Jehan

Lemaire, ai taillé de ma propre main, un visaige de sainte Marguerite, et mon nepveu Guillaume l'a poly et mis en œuvre, dont je fais un petit présent à ma dicte dame et lui prye qu'il lui plaise le recevoir en gré. »

Cet acte nous montre une âme simple, loyale et chrétienne. Le vieux maître promet de faire, avec l'aide de Dieu, un chef-d'œuvre, et il espère, malgré ses quatre-vingts ans, que ce ne sera pas le dernier ; car il compte sur ses neveux qui, depuis quarante ans, le servent en toutes grandes besoignes petites et moyennes que par la grâce de Dieu, qu'il a eu en main qu'il aura encore et tant qu'il plaira à Dieu.

On comprend par les détails qu'il donne sur ses disciples et serviteurs dont il loue la science et la « preudomie » etdont il ne peut « avoir honte ni dommaige, » quelle était l'organisation de ces ateliers, de ces loges du moyen âge qui bâtissaient nos cathédrales. L'art y conservait toute son unité ; l'architecture, la sculpture et la peinture travaillaient ensemble. Chaque artiste se servait de son instrument et l'accordait à celui des autres. Tous vivaient sous le sceptre d'un maître de l'œuvre, et ce sceptre pouvait être un compas, un ciseau ou un pinceau, parce que celui qui excellait dans un art, devait par cela même comprendre tous les autres. L'atelier était une famille se développant sous le régime patriarcal ; on y travaillait fraternellement pendant vingt ans, quarante ans, comme les neveux de Michel Colombe. La grande ambition de tous était la perfection de l'œuvre et le progrès de l'art. Quand le chef mourait, le plus digne devenait son successeur. Quelques-uns se séparaient alors quelquefois de leurs compagnons, pour aller fonder d'autres ateliers, qui perpétuaient les mêmes usages et les mêmes traditions.

L'atelier de Michel Colombe avait exécuté, pour l'église de Saint-Sauveur de La Rochelle, un monument qui a un

grand rapport avec celui de Solesmes, comme le prouve le traité passé en 1507. En voici la principale disposition, citée par mon père dans l'*Athenæum français du 25 novembre 1854*.

« Le dict Michel Colombe a promis et promet de faire et enlever en pierre un sépulcre de Saint-Saulveur, avecques les dependances d'icellui, auquel il fera et ordonnera les pourtraicts et ymaiges de Notre-Dame, saint Jehan l'évangéliste, Marie Magdaleine, Marie Marte, Joseph d'Arimatie, Nycodemus avecque le gisant et tombeau dudit sépulcre, de la sorte et manière que le cas requiert et qu'il est accoustumé *de faire en tel cas*, de la grandeur et de telle pierre que sont faicts les ymaiges de la sépulture et trèspassement de Notre-Dame, de présent fait en l'église parroschal de sainct Saturnin de Tours. »

Ce traité de La Rochelle devait beaucoup ressembler à celui passé pour le monument de Solesmes. Reste à savoir si le traité était signé aussi par Michel Colombe et si ce monument était un de ceux que le maître était *accoustumé de faire en tel cas.*

Le choix de l'artiste dépendait entièrement du donateur Jean d'Armagnac, duc de Nemours, seigneur de Sablé; et si nous interrogeons l'histoire sur ce sujet, nous verrons que le bienfaiteur du prieuré de Solesmes n'a pu s'adresser qu'à Michel Colombe, *habitant de Tours et tailleur d'ymaiges du roi.*

Jean d'Armagnac, duc de Nemours, était fils de Jacques d'Armagnac dont la fin fut si tragique. C'était un de ces seigneurs qui conspirèrent contre Louis XI, après avoir conspiré avec lui, lorsqu'il était dauphin. Le parlement le condamna comme criminel de lèse-majesté à être décapité. La sentence fut exécutée, a-t-on dit, avec un raffinement d'une odieuse cruauté. Ses trois enfants, Jacques, Jean et Louis furent placés sous l'échafaud de leur père, pour que

son sang coulât sur leurs têtes (1). Jacques mourut, peu de temps après. de la peste. Jean et Louis furent protégés et réhabilités par Charles VIII qui les combla de faveurs. Dès la première année de son règne, dans des lettres datées du Plessis-lez-Tours, le 5 mars 1483, le roi accorde « à ses très-chers et très-amez cousins, Jean et Louis d'Armagnac, la jouissance des terres et seigneuries venant de la succession de Charles d'Anjou, roi de Sicile, comme enfants de Louise d'Anjou, sœur de Charles d'Anjou et sa seule héritière. Parmi les seigneuries se trouvait celle de Sablé (2). »

Dans un autre acte daté des Montils-lez-Tours, juillet 1491, le roi rétablit dans leurs biens et honneurs les deux fils de Jacques d'Armagnac; il rappelle les grands, louables, recommandables services qu'ont rendus à la France, leurs ancêtres, tant du côté paternel que du côté maternel, et il ajoute : « considérant aussi que depuis nostre avénement à la couronne, nosdits cousins ont esté continuellement nourris et entretenus à l'entour de nostre personne, où ils ont fait plusieurs bons et agréables services et curialitéz, et les avons tousiours trouvez prets et appareillez de nous servir et obéir en grand soin et diligence, tellement que leur service, bonne inclination et vertueuse conduite qu'ils ont tousiours euë à l'entour de nous, nous a esté et est à singulier plaisir, sçavoir faisons que nous, pour ces causes et autres grandes, justes et raisonnables considérations, voulons reconnoistre les dessusdits grands et louables services, par l'advis des princes et seigneurs de nostre sang et gens de nostre conseil, avons de notre propre mouvement, grâce spéciale, certaine science, pleine puissance et

(1) Il est prouvé maintenant que ce fait est un des mensonges historiques de Voltaire.

(2) *Histoire de Charles VIII,* roy de France, par Godefroy. Paris, 1684, p. 387.

authorité royale, osté et aboli en tant que mestier serait, toute note, macules, inhabilité et incapacité que iceux nos cousins pourraient avoir encouruë au moyen de *certain prétendu arrest que l'on dit* avoir esté donné et exécuté à l'encontre du dit feu Jacques d'Armagnac leur père; et les avons habilitez, restituez et remis, habilitons, restituons, et remettons en tant que mestier seroit, ensemble toute leur postérité (1). »

Ainsi Jean d'Armagnac et son frère Louis avaient été recueillis à la cour de Charles VIII ; ils avaient été *continuellement nourris et entretenus* près du prince et en avaient toujours mérité l'affection et les faveurs, jusqu'en 1491 (2). L'année suivante, 1492, nous retrouvons Jean d'Armagnac, duc de Nemours, figurant à une place d'honneur dans une cérémonie importante qui se célébrait au *Plessis-lez-Tours;* il s'agissait de baptiser le Dauphin dont la reine Anne de Bretagne était accouchée le 10 octobre. Le baptême eut lieu, trois jours après, dans la chapelle du château. Jean d'Armagnac, duc de Nemours, tenait le bout de la mante de drap d'or qui couvrait l'enfant. Le roi tenait la main de saint François de Paule, le priant de vouloir bien donner son nom à son fils, mais le *Bonhomme* s'y refusa par humilité, et proposa les noms de Charles-Orland qui furent acceptés, peut-être en souvenir de Charlemagne et de Rolland. L'enfant mourut jeune et n'eut pas le temps d'avoir la sagesse et le courage du grand empereur et de son célèbre neveu (3). Enfin nous retrouvons encore Jean d'Armagnac à Tours, lorsqu'il vient demander à saint François de Paule des religieux pour fonder un couvent à Châtellerault dont il était aussi seigneur.

(1) *Histoire de Charles VIII,* p. 615.

(2) Dans une Histoire manuscrite de Sablé, écrite par M. Pillereau, d'après les Archives de la ville, il est dit que Charles VIII vint à Sablé en 1491.

(3) *Histoire de Touraine,* t. II, p. 294.

De tous ces renseignements donnés par l'histoire, nous croyons pouvoir légitimement conclure que Jean d'Armagnac, duc de Nemours et seigneur de Sablé, passa une partie de sa vie en Touraine, à la cour de Charles VIII, qu'il connaissait parfaitement Michel Colombe et qu'il ne pouvait s'adresser qu'au « tailleur d'ymaiges » du roi, lorsqu'il voulut enrichir d'un beau monument, l'église du prieuré de Solesmes, d'autant plus que le monument fut payé, en grande partie du moins, par la famille royale, comme nous en donnerons la preuve. Nous avons dit que le tombeau de Notre-Seigneur était l'œuvre d'un grand atelier de sculpture ; et non-seulement celui de Michel Colombe jouissait d'une immense réputation, mais c'est le seul connu, en France, à cette époque.

Ce point une fois admis, et il nous paraît incontestable, le traité passé en 1511 pour les tombeaux de Brou, nous fournit des indications précieuses sur l'exécution du monument de Solesmes. Michel Colombe avait alors vingt ans de moins ; il n'était pas « fort ancien et pesant » et il a pu « se transporter au dict lieu personnellement. » Peut-être fit-il d'abord « de sa propre manufacture, sans que aultre y touche que lui, les patrons de terre cuite, de la dicte sépulture en petit volume par vrayz traicts et mesures, tellement que, en réduisant le petit pied au grand, Jean d'Armagnac pût veoir toute la sépulture. Il fit loyaument avec l'aide de Dieu un chief-d'œuvre, selon la possibilité de son art et industrie. »

Il fut aidé dans son travail « par ses neveux et par d'autres disciples et serviteurs dont il connaissait la science et la prudomie. » Guillaume Regnault, « tailleur d'ymaiges, » lui servit surtout comme il le fit pour le tombeau du duc de Bretagne ; son autre neveu, François Colombe, n'y travailla pas comme enlumineur puisque le monument ne paraît pas avoir été peint, mais son gendre Bastien François qui était,

en 1508, « maistre masson » de l'église de Saint-Martin de Tours, a bien pu en dessiner et en exécuter l'architecture. Les documents précieux publiés par M. Grandmaison nous permettent de nommer un imagier du monument de Solesmes, et de montrer qu'il existait des rapports artistiques entre le Maine et la Touraine. L'histoire de l'art français au XVe et au XVIe siècle, compte plusieurs peintres et sculpteurs qui portent le nom de Courtois et qui sont originaires du Maine. Un Robert Courtois travaillait dans le Maine en 1498, et un Charles ou Charlot Courtois faisait partie de l'atelier de Michel Colombe à la même époque. Il se marie à Tours à Marie Hardouin, et le contrat, qui est du 3 novembre 1508, lui donne le titre de « tailleur d'ymaiges ». Son témoin est le neveu de Michel Colombe, Guillaume Regnault, aussi tailleur d'images. La femme apporte à la communauté des terres et des rentes. Mais le mari, qui est étranger au pays, n'apporte, avec son talent, que deux cents livres tournois « qu'il dit avoir de présent entre les mains, qui sera semblablement reputé l'acquest des dessus dicts futurs conjoints. » Ces deux cents livres tournois qui composaient la fortune de l'artiste, avaient été peut-être en partie gagnées en sculptant le monument de Solesmes, où Michel Colombe a dû le faire travailler pour le rapprocher de sa famille.

Nous avons remarqué que le monument avait été terminé par des artistes italiens que Charles VIII avait ramenés de Naples et de Florence « avec 97,000 livres pesant de tapisseries, librairies, peintures, pierre de marbre et de porphyre et autres meubles. » Dans la quittance du payement pour le transport de ces objets d'art, de Naples à Lyon et de Lyon au « chastel » d'Amboise, il est fait mention de la nourriture de XXII hommes de « mestier », à la raison de XL sous par jour. « Lesquels icelluy seigneur a fait venir du dit Naples pour ouvrer de leur mestier à son devis et

plaisir (1) ». Parmi ces artistes, se trouvait messire Passello de Mercogliano qui avait tracé à Naples les jardins de la villa Poggio reale et les jardins de Mars à Florence. Charles VIII lui fit tracer les jardins du château d'Amboise, et Louis XII les jardins du château de Blois. Ce sont ces jardins à lignes géométriques, s'inspirant de l'architecture, que Le Nôtre a naturalisés jardins français. Nos poëtes du moyen âge nous parlent de vergers qui devaient moins s'éloigner de la nature et ressembler beaucoup à nos jardins anglais (2).

Jean d'Armagnac ne paraît pas avoir accompagné le roi en Italie ; car on ne trouve son nom cité, ni dans les conseils des princes, ni dans les rangs de l'armée, tandis que celui de son frère, Louis d'Armagnac, duc de Guise, y figure avec honneur ; il commandait l'arrière-garde à la bataille de Fornoue et fut nommé vice-roi de Naples où il fut tué en 1505. Jean d'Armagnac partagea l'enthousiasme du roi pour l'art italien et voulut que les trois figures principales fussent exécutées par les nouveaux artistes. Michel Colombe dut souffrir de ce changement ; car ces figures, malgré leur mérite, ne sont pas dans les mêmes proportions que celles qui les entourent et nuisent par conséquent à l'unité de l'œuvre.

Aux preuves historiques dont nous avons appuyé notre attribution, nous ajouterons des preuves artistiques, en comparant le monument de Solesmes à d'autres ouvrages de Michel Colombe et de son école. Mais auparavant, on nous permettra de donner une preuve matérielle qui n'est

(1) *Le Château d'Amboise,* par Vatout, p. 401.

(2) Dans son excellente *Histoire du Château de Blois,* 7e édit., p. 176, M. de la Saussaye parle aussi de *Pacello de Mercoliano,* jardinier-concierge du jardin du roi, qui était chanoine de la collégiale de Saint-Sauveur. Le titre de *concierge* équivalait alors à celui de chef ou de gouverneur.

pas sans valeur : c'est que le tombeau de Notre-Seigneur est exécuté en pierre de Touraine, comme Michel Colombe était *accoustumé de faire en pareil cas.* Ces pierres de Bourré descendirent facilement le Cher et la Loire, pour remonter ensuite la Maine et la Sarthe et arriver à pied d'œuvre, au prieuré de Solesmes.

L'ouvrage le plus célèbre et le plus authentique de Michel Colombe, celui que le Maître cite comme son chef-d'œuvre, est le tombeau qu'Anne de Bretagne fit élever à la mémoire de son père, François II, et de sa mère, Marguerite de Foix. Il fut terminé en 1507 et nous pouvons l'admirer encore dans la cathédrale de Nantes. Moins ancien que le monument de Solesmes, il porte plus que lui l'empreinte de la Renaissance. Les marbres de couleur, les détails d'architecture et les arabesques sont dans le goût italien, mais la sculpture est toute française. Michel Colombe s'en déclare l'auteur, et dit qu'il a été très-bien servi et aidé par son neveu, Guillaume Regnault. Il y a une parenté évidente entre les figures des saintes femmes qui assistent à l'ensevelissement du Christ et les vertus cardinales qui sont aux angles du tombeau. C'est le même style et la même finesse de ciseau ; les anges qui veillent sur les nobles trépassés, rappellent par la grâce de leur pose et la beauté de leur expression, ceux que nous avons admirés au calvaire et dans la grotte de Solesmes.

Si nous étudions maintenant les sculptures faites au château d'Amboise, à la même époque, par les artistes tourangeaux, nous trouverons encore des ressemblances frappantes et des rapprochements très-curieux sur les commencements de la Renaissance. 1495 est la date la plus précise de l'invasion de l'art italien en France, et c'est le château d'Amboise qui fut sa première conquête. « Le roi, dit un vieil auteur, s'en retourna à Amboise qui estoit la place du monde qu'il aimoit le mieux, parce que c'estoit le lieu

de sa naissance et qu'il y faisoit bastir un très-beau et somptueux édifice (1). »

De toutes les constructions de Charles VIII à Amboise, il ne reste que la charmante chapelle de Saint-Hubert et la grosse tour, au haut de laquelle ont peut monter en voiture. Le reste a été détruit en 1802 par le vandalisme sénatorial de Roger-Ducos. Ce grand seigneur de la Révolution vendit les pierres du château qu'il avait charge de conserver et battit monnaie avec le plomb des tombes de l'église de Saint-Florentin. C'est alors que disparut le tombeau de Léonard de Vinci qui y avait été enterré (*Athenæum français,* 25 nov. 1854).

La chapelle de Saint-Hubert peut être citée comme le chef-d'œuvre le plus gracieux du xve siècle. L'architecture en est toute française ; sur le tympan qui orne la porte est sculptée la chasse de saint Hubert ; l'encadrement de la scène rappelle complétement celui du tombeau de Notre-Seigneur à Solesmes ; c'est le même feston d'arcs tribolés, les mêmes rinceaux de feuillage, de chardons fouillés avec une délicatesse extrême. Les personnages, les animaux et le paysage ont le style et les qualités de notre vieil art national. La Renaissance n'apparaît que dans le couronnement de la grotte de l'Ermite ; elle est surmontée d'un petit édicule à plein cintre, sur lequel une bande de petits génies tiennent une guirlande de fleurs. Ces petits génies sont certainement d'origine italienne.

La grosse tour est construite par un architecte français ; son portail ogival, la galerie crénelée qui le surmonte, les voûtes qui supportent la rampe tournante des voitures le prouvent avec évidence. Les sculptures qui soutiennent la retombée des nervures, pétillent de verve nationale et même quelquefois un peu rabelaisienne. L'art italien n'a

(1) *Histoire de Charles VIII,* p. 110.

rien à y réclamer ; mais il a écrit son nom dans la partie supérieure. Le motif d'architecture qui en décore l'entrée et qui a été malheureusement martelé par les barbares du XVIIIe siècle, appartient à la Renaissance. On y retrouve les gracieux feuillages, les vases, les candélabres, les oiseaux qu'on voit sur les pieds-droits du monument de Solesmes ; on les dirait sculptés par les artistes que Jean d'Armagnac amena, pour terminer le tombeau de Notre-Seigneur et qui mirent au bas de leur œuvre, avec cette date MCCCCIIII^xxXVI°, le nom de leur protecteur : KAROLO VIII° REGNANTE.

Il serait possible peut-être de préciser cette date et de fixer pour ainsi dire le jour de l'inauguration du monument. Au-dessus du tombeau, à la place d'honneur, ont été sculptés trois écussons, ceux du roi, de la reine et du Dauphin. Ces armes peuvent faire croire que le monument est dû aux largesses royales ; elles expliquent l'absence des armoiries de Jean d'Armagnac qui s'est contenté de son portrait et a fait mettre seulement celles du prieur, Guillaume Cheminart. Mais les armes du Dauphin sculptées sur ce monument terminé en 1496, n'ont pu y être placées que dans le mois de septembre. En effet la reine Anne de Bretagne n'eut que deux enfants. Le premier Dauphin est né le 10 octobre 1492 et est mort le 6 décembre 1495. Le second naquit le 8 septembre 1496 et mourut le 3 octobre suivant. Ce fut donc pendant les vingt-cinq jours de sa vie que fut terminé et daté le monument de Solesmes.

Des preuves historiques et artistiques que nous venons de donner, la conclusion nous semble évidente ; et pour déposséder maintenant Michel Colombe de son œuvre de Solesmes, il faudra nous opposer des documents écrits, des titres authentiques capables de détruire ce que nous croyons avoir démontré.

IV

JEAN BOUGLER, PRIEUR DE SOLESMES

SES TRAVAUX DANS L'ÉGLISE
SA CHAPELLE; ÉTAT PRIMITIF, CAUSE DES CHANGEMENTS SURVENUS.

Jean Bougler fut le grand prieur de Solesmes ; il y régna plus de cinquante ans et y fit fleurir l'observance, la science et les beaux-arts. Nul religieux n'y a laissé d'aussi glorieux souvenirs. Théologien profond, prédicateur célèbre, il fut le courageux défenseur des libertés monastiques contre les usurpations de la commende. Il continua l'œuvre de Philibert de la Croix et de Guillaume Cheminart. Il les surpassa même par l'importance des travaux qu'il fit exécuter dans l'église, et surtout par l'admirable monument que nous allons étudier.

Jean Bougler naquit au Mans, en 1483, et fit de bonne heure profession à Saint-Pierre de la Couture. Ses brillantes qualités le firent envoyer à Paris pour y compléter ses études théologiques et il en revint docteur. L'abbé de la Couture était alors Michel Bureau, très-capable d'apprécier le mérite du jeune religieux. Il lui confia successivement le gouvernement de plusieurs prieurés et le nomma enfin à Solesmes, après la mort de Philippe Moreau de S. Hilaire, en 1505.

Le nouveau prieur n'avait que vingt-quatre ans, mais il avait pour guider son zèle et ses talents, les conseils et l'amitié de Guillaume Cheminart qui avait donné sa démis-

sion, en 1495, tout en conservant sans aucun doute, une grande influence dans le prieuré. Jean Bougler déploya aussitôt une étonnante activité; il renouvela l'esprit religieux par la fidèle observance des règles et par l'amour des études monastiques qu'il sut inspirer ; il enseigna lui-même l'Écriture sainte, la théologie et la science des Pères et des Conciles. Il s'était déjà fait une réputation comme orateur, au Mans; il continua ses prédications à Solesmes, dont il était curé primitif, et le dimanche, on accourait de toutes les paroisses voisines pour l'entendre.

L'*Essai historique* nous montre Jean Bougler aussi capable d'administrer le temporel que de gouverner le spirituel. Il rebâtit le cloître, la sacristie, l'aumônerie, et disposa pour la bibliothèque, une salle commune où tous pouvaient venir travailler et consulter les livres. Cette salle existe encore. Malgré toutes ces dépenses, il augmenta les revenus, racheta plusieurs fermes qui avaient été engagées et fonda le registre des rentes et des droits du monastère, qu'il laissa, à sa mort, libéré de toutes dettes. (*Essai hist.,* p. 46.)

Ce prieur modèle faillit être enlevé à l'affection des nombreux religieux qui étaient venus se ranger sous son autorité. Michel Bureau était mort en 1518, et François Ier s'était empressé de nommer abbé commendataire, Jean Colluant, évêque de Senlis. Les moines de la Couture qui croyaient cette nomination contraire au concordat conclu à Bologne avec Léon X, voulurent s'y opposer et choisirent eux-mêmes pour leur abbé, le prieur de Solesmes dont ils connaissaient le mérite. Jean Bougler accepta, non par ambition, mais par dévouement. Cet honneur était la lutte jusqu'à la persécution et à la prison. Il dut céder à la violence et revint à Solesmes dont il fut le dernier prieur régulier.

Il entreprit la restauration et les embellissements de

l'église, commencés par Philibert de la Croix et Guillaume Cheminart. Il construisit les six voûtes de la nef du transsept sur le modèle de celle du chœur et il éleva sur la base de l'ancien clocher, une flèche qui n'avait pas moins de 220 pieds de hauteur. Pour exécuter une œuvre aussi considérable, il fallut nécessairement remanier toute l'église, élever les pignons et consolider les murs qui n'avaient plus à porter de simples charpentes, mais qui devaient résister à la poussée des voûtes. Ces travaux effacèrent de plus en plus les caractères de l'église du XIe siècle, dont nous avons essayé de retrouver le plan primitif.

Jean Bougler, pour consolider la tour et supporter la flèche qu'il voulait élever, bâtit un contre-mur intérieur qui rétrécit la nef en cet endroit (1), mais les précautions prises furent insuffisantes, puisque la flèche s'écroula et que de graves accidents, survenus dans les voûtes du transsept, ont nécessité des arcs supplémentaires qui en dénaturent les lignes.

C'est après avoir terminé cette restauration de l'église que Jean Bougler couronna son œuvre, en élevant dans la chapelle gauche du transsept le monument que nous allons étudier.

Quand on entre dans cette chapelle, on ne peut voir sans étonnement cet ensemble d'architecture, cette profusion d'ornements et cette multitude de personnages s'exprimant par des gestes ou des inscriptions. Jamais peut-être l'art n'a entassé tant de choses dans un si petit espace. Mais une fois revenu de cette première surprise, on ne tarde pas à remarquer un défaut d'unité dans le style comme dans les sujets. On admire ce poëme en l'honneur de la Vierge, sa

(1) Le même moyen a été employé pour soutenir la flèche de Saint-Sernin, à Toulouse, et l'entrée du chœur en a été rétrécie.

mort, son ensevelissement, son Assomption, sa vie dans l'Église, et on se trouve tout à coup en présence d'une scène de la vie de Notre-Seigneur dont le mérite est d'une infériorité flagrante. L'architecture qui l'encadre ne se raccorde pas avec les parties environnantes ; les lignes principales sont à des hauteurs différentes, et tout indique d'autres artistes et même une autre époque.

L'unité est la grande loi des œuvres d'art, et les artistes capables d'exécuter un monument si remarquable ne pouvaient pas la violer. Ils ont dû faire, pour la décoration de cette chapelle, un plan qui embrassait les trois côtés. Le côté qui est éclairé par la fenêtre devait s'harmoniser avec les deux autres ; pourquoi ce plan n'a-t-il pas été suivi ? A-t-il été interrompu ou bouleversé ? Comment y a-t-il, entre ces diverses parties, un demi-siècle d'intervalle ? Il y a là un problème qu'il serait bon de résoudre, avant d'entreprendre l'étude du monument.

Il est impossible d'abord de supposer que le plan n'a pas été suivi ou qu'il est resté inachevé. Quand on élève un monument, on commence par la base, et c'est dans la partie supérieure, ou dans les ornements qu'il reste inachevé. Deux côtés de la chapelle ont été terminés et très-richement sculptés. Comment le troisième n'eût-il pas même été commencé. Le temps n'a pas manqué à l'œuvre de Jean Bougler. Quelque considérable qu'elle soit, peu d'années ont suffi pour l'exécuter et nous avons trouvé dans la chapelle de droite une colonnade où nous avons reconnu la main des artistes qu'employa Jean Bougler. Si cette colonnade n'a pas été faite pour la chapelle, elle a été faite après, et alors le temps n'a pas manqué pour suivre le plan tout entier. Nous avons dit que cette colonnade faisait partie de ce plan, et nous espérons prouver qu'elle était primitivement placée en face de l'autel de la Pâmoison.

Nous devons d'abord expliquer pourquoi elle a été

déplacée et remplacée par une œuvre très-inférieure qui ne s'harmonise en rien avec le reste de la chapelle. Nous répondrons avant tout, à une objection très-juste et d'une précision toute mathématique. La colonnade enlevée mesure 4 mètres 55 centimètres de développement, tandis que l'espace occupé par ce qui la remplace n'a que 3 mètres 80 centimètres. Que faire des 75 centimètres d'excédant ? C'est précisément cette objection qui, en nous forçant à un examen plus minutieux, nous a conduit à la solution du problème.

Si on considère le grand arc qui sépare la chapelle de la nef de l'église, il est facile de voir qu'il n'a pas le même axe que les voûtes et qu'il n'a été construit que pour soutenir l'arc primitif. Cet arc supplémentaire a un pied-droit plus fort du côté de l'entrée de l'église que du côté opposé, et sa direction montre le défaut d'alignement qui existe entre le mur de la nef et le mur de l'ancien chœur sur lequel s'appuie la plus ancienne voûte. Pour quiconque s'est occupé tant soit peu d'architecture, cet arc supplémentaire et cette jambe de force qui déparent le transsept de l'église, ont été faits pour réparer un vice de construction qui a dû occasionner des accidents très-graves dans la voûte de la chapelle. Cette voûte, qui a de nombreux croisements de nervures, contient une grande quantité de pierres et la poussée doit être énorme. Le point le plus faible pour appuyer cette masse, est certainement l'angle formé par le mur de la nef et le mur de la chapelle, tandis que le point opposé de l'arc est contrebuté par le mur de l'ancien chœur qui dépasse la ligne de la nef et par un gros mur qui l'appuie à angle droit. La voûte a faibli et il a fallu, pour la rétablir, construire l'arc à plein cintre qui soutient maintenant l'arc primitif. Nous aurons à donner d'autres preuves de cette ruine de la voûte, et nous en indiquerons la cause occasionnelle. Ne nous occupons pour

l'instant que du déplacement forcé de la colonnade qui est actuellement dans la chapelle de droite.

Cette colonnade s'élevait en face de l'autel de la Pâmoison et s'étendait jusqu'au mur de la nef; elle était terminée de ce côté par un des pilastres élégants de la Renaissance, maintenant engagés dans les pieds de l'arc de soutènement. On y voit encore les points de repère avec les moulures de la frise et du soubassement. La colonnade et le pilastre donnaient une largeur d'environ 5 mètres. Le pied-droit de l'arc qu'on a été obligé de construire, a 1 mètre 20 centimètres; il ne restait donc qu'un espace de 3 mètres 80 centimètres et le mur bouchait en partie la dernière arcade de la colonnade. On fut donc forcé de renoncer à cette partie du monument, et on la remplaça d'une manière fâcheuse pour l'unité de l'œuvre.

Après avoir ainsi répondu à l'objection tirée du défaut d'espace, nous restituerons complétement le plan primitif, en disant qu'entre les arcades de la colonnade, étaient placées les quatre statues à mi-corps qui ont été portées sous le cloître de l'abbaye; elles n'avaient pas quitté l'église avant la Révolution. Quand elles avaient perdu leur rôle dans l'œuvre de Jean Bougler, on les avait reléguées au-dessus de l'entablement. Il est évident que ces statues ont été employées ; elles ont été diminuées par derrière pour les mettre à leur place, et les parties simplement ébauchées sont celles qu'on ne devait pas apercevoir ; ce qui nous permettra de retrouver leurs rangs. Elles tenaient ou montraient des inscriptions, comme les autres statues qui encadrent le tombeau de la Vierge. Leurs poses et leurs gestes les mettent parfaitement en scène et nous avons trouvé des fragments de leurs inscriptions qui nous aideront à leur donner un nom (1).

(1) Il existe aussi sous le cloître un petit groupe représentant saint

Ainsi nous avons reconstitué le plan primitif ; les trois côtés de la chapelle présentaient les mêmes lignes d'architecture et le même style. L'œuvre avait été conçue, d'après le programme de Jean Bougler par un même artiste qui l'exécuta avec le concours de nombreux sculpteurs, et si l'unité de l'œuvre a été altérée, ce fut longtemps après qu'elle eut été terminée et par suite d'un accident dont on voit très-bien les traces.

Étudions maintenant le poëme de Jean Bougler.

Martin à cheval, donnant à un pauvre la moitié de son manteau. Ce groupe, qui est une imitation d'une œuvre italienne, était placé au-dessus de l'entablement de la colonnade. Il s'y trouvait encore au moment de l'acquisition du prieuré.

V

LE POËME DE JEAN BOUGLER

MORT DE LA VIERGE OU LA PAMOISON, SA SÉPULTURE
SON ASSOMPTION.

A l'époque de la Renaissance, les grandes traditions de l'art chrétien se perdaient; l'étude passionnée de l'art antique faisait oublier les types et les symboles formulés par les Pères de l'Église, perfectionnés par les siècles et compris par les générations qui se les expliquaient sous les voûtes et aux portes de nos cathédrales. Il y avait encore cependant des artistes chrétiens qui échappaient au patronage païen des princes, et qui savaient méditer un sujet religieux et exprimer les sentiments de foi et d'amour qui étaient dans leurs âmes. Lorsqu'ils avaient une œuvre importante et nouvelle à faire, ils consultaient ceux qui pouvaient leur donner des conseils, et ils profitaient d'une science qu'il leur était impossible d'acquérir par eux-mêmes. Ainsi Raphaël, l'élève du Pérugin, consulta les théologiens et les philosophes de la Cour romaine, lorsqu'il voulut peindre les poëmes du Vatican, comme il écouta les littérateurs de la Renaissance, lorsqu'il abaissa son génie aux compositions sensuelles de la Farnesine.

Des artistes travaillant pour les moines de Solesmes reçurent un programme, et ce programme fut donné par le prieur Jean Bougler, docteur en Sorbonne, qui avait en-

seigné pendant tant d'années l'Écriture sainte, la théologie et la science des Pères et des Conciles (*Essai hist.*, p. 45). Ce n'était pas seulement un programme, mais un texte que l'architecture et la sculpture devaient illustrer, comme les artistes illustraient de leurs compositions et de leurs ornements symboliques, le vélin des manuscrits ou les marges des beaux livres d'heures de Simon Vostre.

Aucun monument d'art n'est enrichi d'inscriptions, comme la chapelle de Jean Bougler. De tous côtés, les Prophètes, les Apôtres, les Docteurs présentent des textes qui expliquent et commentent les sculptures; et ces textes sont gravés dans la pierre avec une perfection comparable à celle des incunables que l'imprimerie n'a jamais surpassée. Les inscriptions qu'on voit n'étaient pas les seules; nous avons été assez heureux pour trouver des fragments de plusieurs autres qui avaient été employés comme dallage ou jetés dans les décombres. Quelques-uns sont gravés des deux côtés. Jean Bougler a modifié ses textes, et on a été obligé de renoncer, faute de place, à quelques inscriptions.

L'œuvre conçue par Jean Bougler est un poëme en quatre chants : la mort de la Vierge, son ensevelissement, son Assomption et sa vie dans l'Église, d'après la vision de l'Apocalypse. Ces sujets sont encadrés de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, qui les accompagnent comme les chœurs de la tragédie antique. Étudions-en d'abord le mérite historique et religieux; nous en ferons ensuite la critique artistique.

La mort de la Vierge n'est pas représentée selon les traditions de l'iconographie grecque et latine. Le schisme de Photius a immobilisé et pour ainsi dire momifié l'art byzantin. Les sujets religieux sont peints et sculptés de nos jours en Grèce et en Russie, comme ils l'étaient au VIIIe siècle à Constantinople, et le manuel qui sert encore dans l'atelier du mont Athos explique les fresques qui

ornent les plus anciennes églises grecques. Le précieux manuscrit *Le Guide de la peinture*, qui a été traduit par le docteur Durand de Chartres, nous donne ainsi le programme de la mort de la Vierge : « Maison. Au milieu, la sainte Vierge couchée sur un lit, les bras croisés sur la poitrine; de grands flambeaux et des cierges allumés ; aux pieds de la sainte Vierge, saint Pierre l'encensant avec un encensoir; à sa tête, saint Paul et saint Jean le Théologos, qui l'embrassent. Tout autour, les autres apôtres et les saints évêques Denys l'Aréopagite, Hiérothée et Timothée tenant les Évangiles ; des femmes en pleurs. Au-dessus, le Christ tenant dans ses bras l'âme de la sainte Vierge, vêtue de blanc ; elle est environnée d'une grande clarté et d'une foule d'anges (1). »

L'Occident n'a pas un Guide de la peinture comme l'Orient, mais la *Légende dorée* de Jacques de Voragine peut nous en tenir lieu et nous aider à comprendre les vitraux et les sculptures de nos cathédrales. On y retrouve l'explication de toutes les représentations de la mort de la Vierge, au moyen âge et jusqu'au XVIIe siècle. La légende du jour de l'Assomption est un poëme admirable en l'honneur de Marie.

La Vierge-Mère ne peut plus supporter la privation de son Fils. Un ange resplendissant de lumière lui apparaît et lui annonce sa délivrance, en lui présentant une palme du paradis qui doit être portée devant son cercueil. Sur la demande de Marie, tous les Apôtres assistent à ses derniers instants.

« Saint Jean qui prêchait à Ephèse disparaît tout à coup, et il est déposé à la porte de Marie ; il entre et l'Apôtre

(1) *Manuel d'iconographie grecque et latine,* p. 281. Il parait qu'il existe à Oxford un manuscrit, ayant beaucoup de rapport avec le *Guide de la peinture* du Mont-Athos. Ce manuscrit nous a été signalé autrefois par M. André Salmon, de Tours.

vierge salue avec respect la Vierge-Mère. L'heureuse Marie l'apercevant, ne put retenir ses larmes : Mon fils Jean, dit-elle, souviens-toi des paroles de ton Maître qui m'a donnée à toi pour mère et qui t'a donné à moi pour fils. Voici qu'à la voix du Seigneur, je vais payer la dette de la nature humaine et je confie à ta tendresse le soin de mon corps. Tu feras porter cette palme devant mon cercueil, lorsque vous porterez mon corps au tombeau. Et Jean dit : Oh ! si mes frères, les Apôtres, étaient tous ici, nous pourrions vous préparer de belles funérailles et vous rendre les honneurs que vous méritez. Lorsqu'il disait ces mots, tous les Apôtres furent enlevés des lieux où ils prêchaient, sur des nuées et déposés devant la porte de Marie. Ils s'étonnaient de se voir ensemble et disaient : Pourquoi le Seigneur nous a-t-il ainsi réunis ? Jean sortit et leur annonça la mort prochaine de leur Souveraine.

« Lorsque la bienheureuse Marie vit tous les Apôtres, elle rendit grâces au Seigneur et s'assit au milieu de lampes ardentes et de flambeaux. Vers la troisième heure de la nuit, Jésus arriva avec la hiérarchie des anges, la suite des prophètes, l'armée des martyrs, la troupe des confesseurs, les chœurs des vierges. Ils se rangèrent devant le trône de la Vierge en chantant de doux cantiques. Jésus, le premier, disait : Viens, ma Préférée, et je te placerai sur mon trône, parce que j'ai désiré ta beauté. Elle répondait : Mon cœur est prêt, Seigneur, mon cœur est prêt. Tous ceux qui étaient venus avec Jésus, chantaient doucement : Celle-ci a ignoré la souillure du plaisir : elle recevra le fruit qui rassasie les âmes saintes. Et Marie chantait en parlant d'elle-même : Toutes les générations me diront bienheureuse ; car le Tout-Puissant a fait en moi de grandes choses, et son nom est saint. Alors le Chantre par excellence entonna : Viens du Liban recevoir la couronne. Et elle répondit : Me voici ; car il est écrit de moi que je ferais

votre volonté, mon Dieu, et mon âme a tressailli en vous, mon Dieu et mon Sauveur. Et l'âme de Marie sortit de son corps et vola dans les bras de son Fils. »

Jean Bougler ne suivit pas complétement les récits de l'iconographie grecque et latine. Il donna aux sculpteurs à traduire un texte nouveau. Au premier plan, un Apôtre tient un livre ouvert où sont gravés ces mots : VIRGINIS OBDORMITIONI JESUS OCCURRIT DANSQUE ILLI SANCTA DIXIT : ACCIPE HOC, CHARA MEA, QUOD MOX COMPLEBO TIBI UNA CUM PATRE MEO. « A la mort de la Vierge, Jésus apparut et lui donna la sainte Hostie, en lui disant : Reçois, ma bien-aimée, ce que bientôt j'accomplirai avec toi dans le sein de mon Père (1). »

Ainsi Marie ne meurt pas comme une femme ordinaire. Elle n'est pas représentée expirant dans son lit; mais à genoux, s'affaissant dans l'extase. Son Fils vient lui-même ravir son âme dans l'étreinte eucharistique. Il lui rend le corps qu'il en a reçu, pour que ce corps l'attire au ciel et l'unisse éternellement à lui, dans la gloire du Père. Les Apôtres, les disciples et les saintes femmes entourent la Mère du Sauveur que soutiennent saint Pierre et saint Jean, les types de la foi et de l'amour. Cette figure de Marie qui est le centre de la composition, en est le chef-d'œuvre. On ne pouvait mieux représenter l'Épouse du cantique des cantiques, s'unissant dans la mort à son divin Époux.

Nous n'avons jamais vu, en Italie et en France, la mort de la Vierge représentée de cette manière. On ne trouve de

(1) Cette inscription est imitée d'un paysage d'Hilduin, abbé de Saint-Denis et disciple d'Alcuin. Dans la *Vie de saint Denis l'Aréopagite,* qu'il écrivit par l'ordre de Louis le Débonnaire, l'auteur raconte les supplices qu'eut à souffrir l'Apôtre des Gaules et la visite qu'il reçut de Notre-Seigneur dans sa prison : *Veniens apparuit ei Dominus Jesus Christus, etiam cunctis videntibus, quibus est datum videre, cum multitudine angelorum, et accipiens panem sanctum dedit illi dicens : Accipe hoc, chare meus, quod mox complebo tibi, una cum Patre meo.*

composition semblable que dans l'école flamande. Nous nous bornons maintenant à cette remarque dont on verra plus tard l'importance (1).

Deux personnages qui ont assisté à la mort et aux funérailles de la Vierge sont appelés à en rendre témoignage. Denys l'Aréopagite et Timothée, le disciple de saint Paul, s'entretiennent ensemble; leurs statues, placées, sous de riches dais, s'appuient sur des inscriptions tirées de leurs œuvres. Dans son admirable livre des *Noms divins* qu'il adresse à Timothée, saint Denys fait l'éloge d'Hiérothée « son maître et son ami, auquel, après saint Paul, il doit son initiation à la science divine » et il lui rappelle avec quelle éloquence il s'exprima, lorsqu'ils assistèrent ensemble aux derniers instants de la Vierge. « Hiérothée, dit-il, brillait même entre nos pontifes inspirés; comme vous l'avez vu, quand vous et moi et beaucoup d'entre les frères, nous vînmes contempler le corps sacré qui avait produit la vie et porté Dieu. Là se trouvaient Jacques, frère du Seigneur, et Pierre, coryphée et chef suprême des théologiens. Alors il sembla bon que tous les pontifes, chacun à sa manière, célébrassent la toute-puissante bonté de Dieu, qui s'était revêtu de notre infirmité. Or, après les Apôtres, Hiérothée surpassa les autres pieux docteurs. Tout ravi et transporté hors de lui-même, profondément ému des merveilles qu'il publiait, et estimé par tous ceux qui l'entendaient et le voyaient, qu'ils le connussent ou non, comme un homme inspiré du ciel et comme le digne panégyriste de la Divinité. Mais à quoi bon vous redire ce qui fut prononcé en cette glorieuse assemblée (2)? »

(1) On peut voir une de ces compositions, peinte par Schaffner, dans *Les Monuments d'architecture, de sculpture et de peinture de l'Allemagne,* publiés par E. Forster, t. II, p. 114.

(2) *Œuvres de saint Denys l'Aréopagite,* traduites par l'abbé Darboy, p. 368. Voici le texte abrégé de l'inscription latine : *Divi Dionysi Gallia-*

Timothée répond par ce texte : « Aux funérailles de la très-sainte Vierge, Mère de Dieu, parmi les frères qui avaient été réunis avec nous par les Apôtres se trouvait le divin Hiérothée avec lequel vous avez d'affectueux rapports. Il célébra d'une manière sublime la divinité de Jésus qui est cause de tout, forme formatrice de tout, sans être formée elle-même, lui que la Vierge a conçu et nous a donné comme homme, beau de sa forme même. Ce que le divin Hiérothée a écrit d'une manière si correcte, expliquez-le, mon père (1). »

Ces deux textes, si glorieux à Hiérothée, nous font regretter la perte des ouvrages de ce disciple que saint Denys appelle « d'autres Écritures qui viennent à la suite des écrits inspirés par Dieu même, » *alterasque scripturas quæ divinitus afflatorum scripta proxima assequentur.* (*De divin. nom.* ch. III.)

Il n'est pas étonnant que Jean Bougler ait fait mettre ce saint personnage parmi les témoins de la mort de la Vierge. On doit sans doute le reconnaître dans la grande figure, placée derrière Notre-Seigneur. Au côté opposé se voit un religieux bénédictin dont la physionomie bien caractérisée indique un portrait. La tradition nous en a

rum episcopi, in tertio capite de divinis nominibus, super Virginis transitu ad Timotheum Ephesium episcopum verba. « Namque et apud ipsos divino spiritu plenos pontifices nostros, cum et nos (ut nosti) et plerique ex fratribus nostris ad contemplandum corpus illud quod authorem vitæ Deumque ceperat convenissemus. Aderat autem frater Domini Jacobus, et Petrus supremum decus; ubi post contuitum placuit ut utramque Jesu naturam et ex Matre, pontifices laudarent omnes, ex quibus unus post apostolos præstantior erat Hierotheus, cujus laudationum partes inter divina nomina explicandas abs te suscepi. »

(1) *Inter virginales sacrosanctæ Virginis Matris Dei exequias, eximie pater Dionysi, ab apostolis unus ex omnibus illic nobiscum congregatis fratribus, extitit divus Hierotheus amica tibi consuetudine junctus, qui de Divinitate Jesu, per mentis excessum, celsius jubilaret, quod sit omnium causa, cuncta replens, forma omnia formans, non formata quam Virgo concepit et hominem eadem forma speciosum nobis formatum protulit. Hæc divi Hierothei compendiose scripta, tu pater, clarifica.*

conservé le nom. Jean Bougler a voulu ainsi honorer la mémoire de son protecteur et ami, Michel Bureau, le dernier abbé régulier de la Couture.

L'ensevelissement de la Vierge n'offre aucune trace des poétiques légendes du moyen âge. On ne voit représentées ni la palme du Paradis apportée par l'ange, ni la punition et la conversion du prince des prêtres, qui voulut toucher au cercueil, ni la ceinture de la Vierge qui triompha de l'incrédulité de saint Thomas. Les artistes semblent avoir voulu seulement imiter l'ensevelissement de Notre-Seigneur et rivaliser avec l'œuvre de Michel Colombe. La disposition de la scène est la même. Les figures sont plus nombreuses, mais les lignes sont moins sculpturales. La Vierge-Mère, couchée dans son linceul et soutenue par quatre personnages, va disparaître dans le tombeau. C'est le même type que nous venons d'admirer dans la *Pâmoison*. Marie s'est doucement endormie dans la mort; elle repose dans ses chastes draperies comme dans sa pureté sans tache. « Son âme, en s'éloignant pour quelques heures de son corps virginal, l'a laissé beau, flexible, angélique. Il est encore le trésor de la terre, en attendant qu'il devienne la merveille des cieux. » (*Essai historique,* p. 113.)

Le Christ va bientôt lui dire : Lève-toi, ma Préférée, ma Colombe, Tabernacle de gloire, Vase de vie, Temple céleste, tu n'as jamais éprouvé la souillure des sens et tu ne souffriras pas la corruption du tombeau. (*Légende dorée.*)

Saint Pierre, au centre de la composition, contemple une dernière fois avec amour et dévotion, la Mère du Sauveur. Derrière lui deux saintes femmes et des disciples témoignent leur douleur. Un d'eux montre un texte dans un livre ; à ses côtés deux Apôtres qui tiennent l'extrémité du linceul; à gauche, saint Jean, le fils adoptif, et à droite, saint Jacques, le parent de la Vierge et du Sauveur. Les

autres extrémités du linceul sont tenues par deux figures qui ne sont pas des Apôtres. Aux pieds, un religieux bénédictin dont la tête très-finement modelée nous offre le portrait de Jean Bougler, le grand prieur de Solesmes, et en face de lui, un personnage drapé à l'antique dont la physionomie rappelle les types de la Renaissance. Nous croyons, sans en donner encore la preuve, voir dans ce personnage un des artistes auxquels Jean Bougler confia l'exécution de son poëme et qui était bien digne par conséquent de tenir ainsi compagnie au prieur de Solesmes.

Sur le devant du tombeau, un jeune religieux assis et lisant dans un livre. Cette figure est évidemment destinée à faire le pendant de la Madeleine du tombeau de Notre-Seigneur. Ce doit être aussi un portrait, mais la tête a été malheureusement mutilée. Le costume semble plus simple que celui de Jean Bougler. Serait-ce celui d'un novice, et ce novice serait-il le neveu du Prieur de Solesmes, François Bougler, qui fut plus tard sacristain du monastère ?

La face du tombeau est ornée de bas-reliefs très-bien sculptés, représentant l'histoire de Judith et d'Esther. Judith, suivie de sa servante Abra, montre la tête d'Holopherne aux défenseurs de Béthulie. Esther est prosternée aux pieds d'Assuérus qui lui offre la moitié de sa couronne; derrière le roi, Aman est attaché à la potence.

Judith et Esther sont des figures de l'Église, mais aussi de la Vierge. Marie est la Judith, la femme forte qui seule a triomphé du chef des ennemis. Le peuple qu'elle a sauvé peut lui dire comme Ozias : Vous êtes bénie par le Seigneur Dieu, par le Très-Haut plus que toutes les femmes qui sont sur la terre ! Béni soit le Seigneur qui a créé le ciel et la terre, qui vous a dirigée pour briser la tête du chef de nos ennemis ; il a aujourd'hui tant glorifié

votre nom, que votre louange ne tarira jamais dans la bouche des hommes qui se rappelleront la puissance de Dieu éternellement. (*Judith*, XII, 23.)

Marie, comme Esther, a été la préférée du Roi des rois « qui l'aima plus que toutes les femmes. » Elle trouva grâce et miséricorde devant lui, plus que toutes les autres et il mit sur sa tête le diadème royal. (*Esther*, II, 17.) Aussi lorsqu'elle s'incline pour solliciter quelque faveur, le Roi lui dit : Que voulez-vous, reine Esther ? Que demandez-vous ? Quand même vous me demanderiez la moitié de mon royaume, je vous le donnerais. (*Ib.* v, 3.)

Au chevet du tombeau est un autre bas-relief représentant les honneurs rendus par Salomon à sa mère : « Bethsabée vint trouver le roi Salomon pour lui parler, et le roi vint au-devant d'elle et lui rendit honneur. Il s'assit sur son trône, et un trône fut placé pour la mère du roi qui s'assit à sa droite, et le roi lui dit : Demandez, ma mère, car il ne serait pas juste de vous refuser. » (*III Reg.* Ch. II, 19, 20.) On ne pouvait rendre plus heureusement la toute-puissante intercession de Marie auprès de son Fils.

A l'autre extrémité, on voit la scène de l'Évangile, choisie par l'Église pour la fête de l'Assomption. Notre-Seigneur déclare en présence des deux sœurs, Marthe et Marie, types de la vie active et de la vie contemplative, que sa Mère, bénie entre toutes les femmes, a choisi la meilleure part, puisqu'elle a été la plus fidèle à écouter sa parole, et la plus parfaite dans son amour.

Nous croyons devoir rattacher à la scène de l'ensevelissement de la Vierge les quatre statues placées entre les colonnes qui ont été transportées dans la chapelle de droite. La hauteur qu'elles occupaient dans l'ensemble du monument, leurs poses, la direction de leurs regards et de leurs gestes, tout le montre avec évidence. Ce sont des pro-

phètes, des personnages de l'Ancien Testament qui s'entretiennent de la Vierge-Mère. Ils avaient devant eux les textes qu'ils ont écrits et les explications que les docteurs de l'Église en ont données. Les fragments de ces inscriptions retrouvées et malheureusement incomplètes, ont été déchiffrés et expliqués par le R. P. Dom Gauthey, abbé de Sainte-Madeleine de Marseille. Nous pouvons reconnaître dans ces personnages, David, Salomon, Isaïe, et Jérémie. David est indiqué par sa couronne et la harpe qu'il tenait. Les textes du Cantique des cantiques de Salomon sont commentés d'après les auteurs du moyen âge. Il y en a deux rédactions gravées, en caractères différents, qui se rapportent à des versets du cinquième chapitre.

« Sa tête est brillante comme un or très-pur ; ses cheveux sont comme les rameaux des palmiers — et noirs comme le corbeau, — ses yeux comme ceux des colombes sur le bord des ruisseaux. » L'or très-pur est l'intention de l'amour et de la charité, car l'amour est le principe des actes comme la tête du corps... Les cheveux noirs sont les humbles pensées... »

Un troisième fragment, très-fruste, présente quelques mots dont il est difficile de suivre le sens ; ils paraissent se rapporter, comme les précédents, au ve chapitre du Cantique, et être le développement du verset 13.

« Ses joues sont comme des corbeilles de plantes aromatiques plantées par les parfumeurs ; ses lèvres sont des lis qui distillent la myrrhe la plus excellente (1). »

(1) Voici ces fragments incomplets dont on pourrait peut-être découvrir l'origine :

1. Quid caput insignitum M... — oculi tui ut columba circons — pectio, labia tua est — distillans locutio, manus tue tornatiles sunt opera.

2... Caput tuum — aurum optimum est amo (ris seu char) itatis intentio nam sicut caput corporis, ita (amor) est operis principium. Come tue sicut

Sur un fragment retrouvé dans une cave, se lisent quelques mots de ce célèbre passage d'Isaïe, ch. VII, 14, DABIT (*vobis signum, ecce virgo*) CONCIPIET ET PARIET (*filium et voc*) ABITUR D...

Enfin une autre inscription commente cette prophétie d'Isaïe et celle de Jérémie. *Femina circumdabit virum,* ch. XXXI, 22 : » Une femme environnera un homme. » Quoi d'extraordinaire qu'une femme conçoive un fils, si elle n'était pas vierge; et le Seigneur a-t-il créé quelque chose de nouveau, si une femme a environné un homme conçu d'un homme (1)?

Au-dessus de l'ensevelissement, l'artiste a représenté l'Assomption de la très-sainte Vierge. La scène est encadrée par un arc de triomphe. Au centre, le Sauveur, sa Mère et des anges. De chaque côté des personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Avant d'étudier et d'expliquer ces sculptures, nous devons remarquer l'infériorité flagrante des deux principales figures. Comparées à toutes celles qui les entourent, le Christ et la Vierge sont désagréables à voir, et en dehors de toute loi perspective. Il est impossible d'admettre un instant que l'artiste qui a fait la Vierge si belle dans la Pâmoison et dans l'ensevelissement l'ait représentée d'une manière si barbare dans la gloire. Ces deux statues sont d'un autre ciseau ; elles ont remplacé celles qui ont été détruites par un accident contemporain de celui que nous avons déjà

elate — (palmarum) et nigre, sunt cogitationes humiles..... preteritorum memoria, presentium... et futurorum providentia, quasi trium stellarum...

3...lis. videntium pu... — pigmentis ornata — ... tis patientia... sperat. — — Locutiones... adulatoribus... is-operation... compte delectabiles. (?)

(1) *Quid altum, mulierem concipere filium si non sit virgo; aut quid novum Dominus creavit si femina masculum de masculo circumdedit.*

Ce texte est tiré d'un sermon sur l'annonciation de la sainte Vierge, du vénérable Guerric, disciple de saint Bernard. Ce sermon se trouve à la suite des œuvres de saint Bernard dans les anciennes éditions.

signalé dans les voûtes; et cet accident, nous n'avons pas besoin d'en chercher les preuves dans l'histoire ; elles sont écrites en caractères très-authentiques sur le fond du monument. Le mur auquel étaient attachées ces statues a cédé à cette masse d'architecture qui ne reposait en devant que sur de légères colonnes. Il a entraîné dans sa ruine, les statues et compromis la solidité des voûtes de l'arc de triomphe qui sont toutes lézardées. La partie supérieure a dû être refaite entièrement. Le fond a été rebouché en maçonnerie grossière, et c'est à peine si on retrouve quelques restes du mur en pierre de taille auquel étaient fixées les statues. Les seules statues du fond qui ont été conservées sont deux anges d'une finesse d'exécution très-remarquable. Ils sont au-dessus d'une arche d'alliance et tiennent une tablette, en fixant leurs regards sur un point plus élevé.

L'arche d'alliance est bien reconnaissable. L'artiste s'est conformé au texte de l'Exode et a suivi les proportions indiquées. « Vous ferez une arche dont la longueur sera de deux coudées et demie ; la largeur d'une coudée et demie et la hauteur également d'une coudée et demie, et vous ferez au-dessus une guirlande d'or tout autour. » (*Exod.* xxv, 11, 12.) Deux trous placés aux extrémités prouvent que les anneaux n'avaient pas été oubliés ; « et vous placerez quatre anneaux d'or aux quatre angles de l'arche; deux anneaux seront d'un côté et deux de l'autre. » (*Id.* 12.)

Personne ne sera surpris de voir dans cette composition, l'arche d'alliance comme symbole de la sainte Vierge. L'Eglise l'appelle dans ses litanies, *fœderis arca*. Saint Jean Damascène, dans un sermon sur l'Assomption, a dit : « Aujourd'hui la très-sainte Vierge est élevée au trône céleste; aujourd'hui l'arche sacrée et vivante qui a porté en elle-même son auteur, est placée dans le temple que

n'a pas fait la main des hommes, et David, son ancêtre, s'en réjouit avec les anges. » Ludolphe le Chartreux qui résume à ce sujet, les explications des saints Pères et l'iconographie du moyen âge, expose ainsi cette figure de Marie dans l'Ancien Testament : « L'arche renfermait les deux tables des Commandements et le livre qui les expliquait; Marie en observait fidèlement tous les préceptes et se complaisait dans l'étude des saintes Écritures. L'arche possédait la verge miraculeuse qui avait produit des fleurs; Marie aussi fleurit miraculeusement et donna au monde le fruit béni de ses chastes entrailles. L'arche renfermait l'urne d'or qui contenait la manne tombée du ciel; Marie offrait aux hommes le véritable Pain de vie. L'arche était faite d'un bois incorruptible; Marie n'éprouva jamais de corruption dans sa chair sans souillure. L'arche avait sur les côtés quatre cercles d'or; Marie brillait par les quatre vertus cardinales qui sont le principe et la source de toutes les autres. L'arche avait deux bâtons qui servaient à la porter d'un lieu dans un autre et les deux bâtons figuraient la double charité de Marie. L'arche était dorée en dedans et dehors; Marie brillait par toutes les vertus extérieures et intérieures (1). »

Saint François de Sales, dans sa très-aimable et très-élevée théologie, présente aussi l'arche d'alliance comme le symbole de Marie :

« Le torrent de l'iniquité originelle, dit-il, vient rouler sur ses ondes infortunées sur la conception de cette sacrée Dame, avec autant d'impétuosité, comme il eust fait sur celle des autres filles d'Adam, si est-ce qu'estant arrivé là, il ne passa pas outre, ains s'arresta court, comme fit anciennement le Jourdain du temps de Josué, et pour le même respect; car le fleuve retint son cours, en révérence au

(1) *Vie de Notre-Seigneur,* liv. I, ch. XII.

passage de l'arche d'alliance, et le péché originel retira ses eaux, révérant et redoutant la présence du vray tabernacle de l'éternelle alliance. » (*Traité de l'Amour de Dieu,* II, ch. VI.)

Mais cette arche d'alliance est-elle à sa véritable place ? N'était-elle pas portée autrefois par les anges qui sont maintenant au-dessus ? Ce changement serait, il me semble, inexplicable. L'inclinaison de l'arche n'est pas la même que celle du support tenu par les anges, et les bras des anges seraient trop délicats pour soutenir ce bloc de pierre; leurs yeux d'ailleurs regardent plus haut. En continuant la lecture du passage de l'Exode, nous trouverons la solution de la difficulté. « Vous ferez aussi un propitiatoire, un couvercle d'un or très-pur. Il aura deux coudées et demie de long et une coudée et demie de large. Vous ferez aussi deux chérubins d'or, aux deux extrémités de l'oracle, un chérubin d'un côté, et un autre de l'autre; et ils se regarderont, les visages tournés vers le propitiatoire qui couvre l'arche, dans laquelle sera mis le témoignage que je vous donnerai. C'est là que je vous donnerai des ordres et je vous parlerai sur le propitiatoire; et du milieu des deux chérubins qui seront au-dessus de l'arche du témoignage, je vous dirai tout ce que j'ordonnerai aux enfants d'Israël. » (*Exod.* XXV, 17-22.)

Ce texte est évidemment le programme donné par Jean Bougler à l'artiste. La science théologique lui a indiqué une manière nouvelle de représenter l'Assomption. Au lieu d'être portée par les anges dans une gloire, selon l'iconographie grecque et latine, ou sur un nuage comme à l'époque de la Renaissance, Marie, la véritable Arche d'alliance qui a renfermé le grand témoignage, la plénitude de la loi et des prophètes, est élevée au ciel par les deux chérubins sur le propitiatoire; et les chérubins ont le visage tourné vers elle, parce qu'elle est aussi le véritable propitiatoire

où Dieu rend ses oracles et donne ses ordres et ses grâces aux enfants d'Israël. Pouvait-on présenter à l'esprit et au cœur, une idée plus lumineuse et plus féconde ? Les artistes qui ont été appelés à réparer le monument, n'ont rien changé à la composition, mais ils n'ont pas su remplacer la gracieuse figure dont les draperies devaient descendre jusque sur le propitiatoire. L'Epouse des cantiques s'élevait avec son Bien-Aimé ; et le ciel et la terre saluaient leur Reine.

L'explication que nous donnons est confirmée par les fragments d'inscriptions retrouvées. Jean Bougler y considère Marie comme l'arche d'alliance de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les deux alliances sont représentées par les deux chérubins, dont l'un signifie la foi au Christ à venir, promis aux Patriarches, et l'autre, la foi au Christ qui est appelée *ipsa Justitia*, l'accomplissement de la promesse étant la Justice de Dieu, qui, d'après saint Paul, *revelatur de fide in fidem* (1).

Toutes les générations qui doivent accomplir la prophétie de la Vierge et la proclamer bienheureuse, assistent à son triomphe et contemplent sa gloire. D'un côté, les personnages de l'ancien Testament ont pour interpréte le roi David, prosterné devant la véritable Arche d'alliance et chantant sur sa harpe les divins cantiques (2). De l'autre

(1) *Justitia Dei in Evangelio revelatur ex fide in fidem, sicut scriptum est, Justus ex fide vivit. Ad Romanos 1° capite.... Nam ex cujus fide... ine ipsius d... et juravit David in semine ejus, id est in Christo itidem Abrahæ et patribus per virginis uterum daturum se nobis. Hujus itaque fidei prima facies est hæc misericordiarum Dei promissio ; altera promissi expectatio. At promissi redditio ipsa est justitia... inter utramque fidem quasi duo cherubini sese aspicientes, versis vultibus in propitiatorium Jesum speciosum forma vitæ quem in Evangelio nosse pieta...*

Il reste des fragments d'une autre rédaction. Nous ignorons où cette inscription était placée, peut-être au-dessous de l'arche d'alliance.

(2) Un texte de Ludolphe le Chartreux explique aussi la présence de David dans le groupe de l'Assomption. « *Assumptio Beatæ Virginis fuit*

côté, les représentants du nouveau Testament ont pour chef Pierre, le prince des Apôtres. Toutes ces figures sont d'une exécution très-remarquable. Elles avaient sans doute dans la pensée de l'artiste un nom que nous ne chercherons pas à deviner. Il est une figure cependant pour laquelle nous proposerons une attribution. A la place d'honneur, près de saint Pierre, se voit un religieux bénédictin qui rend hommage à la Vierge. Sa physionomie très-caractérisée indique un portrait, et ce n'est pas celui de Jean Bougler qui aurait refusé, de sa placer, de son vivant, dans une scène du ciel. Ce religieux ne serait-il pas Guillaume Cheminart mort en 1550, au moment même où commençaient les travaux de la chapelle. Il avait été enterré dans l'église, près du maître-autel, et sa mémoire devait être chère à tous les religieux de Solesmes. C'était lui qui avait orné la chapelle de droite, et Jean Bougler, pour honorer son ami et son rival, voulut le placer parmi les dévots de la Vierge triomphante, pour y représenter l'ordre de Saint-Benoît tout entier. Son portrait est très-étudié, mais il n'a pas la vie de celui de Jean Bougler. On voit qu'il a été exécuté sur un moulage fait au moment de sa mort. C'était un usage fréquent alors de mouler le visage des personnes dont on voulait conserver le souvenir. Nous avons le moulage de la tête de sainte Jeanne de Valois, morte en 1505, et nous savons que le peintre Bourdichon prit aussi celui de saint François de Paule, mort au Plessis-lez-Tours en 1507. Le portrait de Michel Bureau que nous avons reconnu dans la scène de la Pâmoison, doit avoir été fait au

olim præfigurata, quando arca Domini in domum regis David est translata... rex David qui coram arca subsiliendo, citharizavit, regem cœli et terra Christum profiguravit, qui, ut creditur, Matri suæ personnaliter occurrit, et eam cum magno jubilo, in domum suam introduxit. — Vita de Christo, LXXXVI.

contraire sur une peinture. Les grandes lignes de la physionomie s'y trouvent, mais on sent que l'artiste n'était pas en présence de la nature. Les sculptures de Solesmes nous conserveraient donc les portraits de trois bénédictins célèbres du XVIe siècle, Michel Bureau, Guillaume Cheminart et Jean Bougler dont nous allons encore étudier l'œuvre.

VI

TRILOGIE DE L'APOCALYPSE

L'ÉGLISE, MARIE ET L'AME, OU LA MATERNITÉ DIVINE.
LA FEMME COURONNÉE DE DOUZE ÉTOILES, SON ENFANTEMENT, SES VERTUS.
LA PROSTITUÉE DE BABYLONE.
LE DRAGON AUX SEPT TÊTES. LE MASSACRE DES INNOCENTS.

L'artiste a représenté Marie couronnée par son Fils et louée par toutes les générations dans sa gloire. Jean Bougler va lui inspirer une œuvre plus grande encore, un cantique nouveau qui célébrera sa puissance dans l'Église et dans les âmes. L'Ancien Testament nous offre un admirable épithalame de l'amour divin. L'Époux et l'Épouse se préparent à des noces éternelles, et leurs paroles mystérieuses conviennent également à l'union du Christ avec l'Église, avec Marie ou avec l'âme. Le Nouveau Testament offre dans l'Apocalypse une trilogie semblable. Après le mariage divin s'accomplit la maternité divine dans l'Église et dans les âmes, et la sainte Vierge en a tout l'honneur. Comme elle a été l'Épouse préférée, elle sera aussi la Mère glorieuse du Sauveur; elle donnera à l'Église l'Enfant mâle qui doit gouverner toutes les nations, et elle enfantera, par son union avec son Fils, le peuple chrétien sur le Calvaire.

C'est dans cette composition que Jean Bougler a le plus

montré sa science théologique. Les textes abondent et c'est faute de place qu'il n'en a pas mis davantage. On retrouve des fragments d'inscriptions explicatives de l'Apocalypse, gravées derrière d'autres inscriptions. Les caractères sont plus grands, et on a été obligé d'y renoncer. Outre les textes qui accompagnent les figures de l'Apocalypse, nous voyons au-dessous et des deux côtés de l'Assomption, six personnages présentant des commentaires sur la scène que nous avons à étudier. Nous les citerons selon l'ordre du sujet.

Le personnage le plus éloigné regarde la figure principale et l'explique : « Un grand signe apparaît dans le ciel; une femme revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds et une couronne de douze étoiles sur sa tête. Elle était enceinte, criant et enfantant. Cette femme mystique est l'Église, qui, par la Vierge, enfanta le fils promis à Abraham et aux Patriarches; le fils qu'elle avait conçu par la foi (1). »

L'Église, la cité de Dieu qui doit enfanter le Désiré des nations, est personnifiée dans Marie, et représentée selon le texte de saint Jean. Elle n'a d'autre vêtement que le soleil qu'elle porte. Sa chevelure tombe sur son sein, où elle est retenue par une bandelette d'or. Elle a les ailes du grand aigle pour s'envoler au désert, au lieu de sa retraite. Deux anges soutiennent au-dessus de sa tête une couronne de douze étoiles. Au-dessous d'elle se voit l'enfant, le peuple chrétien qu'elle porte dans ses entrailles.

Entre l'ensevelissement de la Vierge et son Assomption, quatre docteurs contemplent la femme de l'Apocalypse et expliquent le mystère des douze étoiles qui la couronnent.

(1) *Signum magnum apparuit in cœlo, mulier amicta sole, luna sub pedibus ejus et in capite ejus corona stellarum duodecim, in utero habens, clamans et parturiens. Hæc mystica mulier Ecclesia est quæ per virginem filium peperit quem Abrahæ et patribus promissum fide conceperat.* (Ap. XII.)

Ce sont saint Bernard, saint Anselme, saint Pierre Damien (1) et saint Bonaventure.

Saint Bernard présente le texte : « La première des douze étoiles de cette couronne virginale est la génération royale de Marie. La seconde, la salutation angélique. La troisième, l'intervention du Saint-Esprit. La quatrième, la conception du Fils de Dieu. La cinquième, l'offrande première de la virginité. La sixième, la fécondité sans souillure. La septième, une grossesse sans travail. La huitième, un enfantement sans douleur. La neuvième, la paix de la pudeur. La dixième, la tendresse de l'humilité. La onzième, la grandeur de la foi. La douzième, le martyre du cœur (2). »

Saint Anselme : « Il était convenable que cette pureté qu'on ne peut comprendre plus grande, après celle de Dieu, brillât dans la Vierge, à laquelle Dieu le Père donnait son Fils unique de telle sorte, que, par sa naissance, il devenait le Fils commun et unique de Dieu le Père et de la Vierge. Cette pureté est la couronne de douze étoiles (3). »

Saint Pierre Damien : « Il y a une autre explication des douze étoiles. La première est la communication de Dieu. La seconde, la dignité de mère. La troisième, la pureté des anges. La quatrième, la foi des patriarches.

(1) Nous avons mis le nom de S. Pierre Damien, d'après l'abbé Cazalès. Dom Guépin préfère S. Hildefonse.

(2) *Prima duodecim stellarum in hac virgineæ puritatis corona est regalis Mariæ generatio. Secunda, angelica salutatio. Tertia, Spiritus Sancti superventio. Quarta, filii Dei conceptio. Quinta, virginitatis oblatio prima. Sexta, sine corruptione fœcunditas. Septima, uterus sine labore. Octava, sine dolore partus. Nona, mansuetudo verecundiæ. Decima, humilitatis devotio. Undecima, magnanimis fides. Duodecima, cordis martyrium.*

(3) *Decens erat ut ea puritate, qua major sub Deo nequit intelligi, virgo niteret, cui Deus pater unicum filium ita daret, ut unus naturaliter esset, ideoque communis Dei Patris et Virginis filius. Hæc est puritas duodecim stellarum corona.*

La cinquième, l'illumination des prophètes. La sixième, le magistère des apôtres. La septième, la vérité des évangélistes. La huitième, la constance des martyrs. La neuvième, l'abstinence des confesseurs. La dixième, la candeur des vierges. La onzième, la chasteté de l'épouse (1). » L'explication de la douzième étoile manque.

Enfin saint Bonaventure, en quelques mots, surpasse dans sa louange les autres docteurs : « Si vous voulez résumer la signification mystique des douze étoiles de la Vierge que toutes les générations appelent bienheureuse, prenez, si vous le pouvez, dans toutes les créatures, en dehors de l'humanité du Christ, tout ce qui est parfait, tout ce qu'il vaut mieux être ou avoir que ne pas avoir, et ornez-en cette couronne virginale (2). »

La femme, revêtue de lumière, couverte du Christ, du soleil de justice, la femme couronnée de douze étoiles, la femme qui crie avec les Patriarches, et qui souffre avec les Saints pour enfanter, c'est-à-dire, l'Église, la Vierge et l'âme fidèle, doit combattre et vaincre le grand dragon roux qui a sept têtes, dix cornes et sur ces têtes, sept diadèmes. Elle en triomphe au moyen des vertus. Aussi entre elle et le peuple chrétien qu'elle enfante, se lit cette inscription : « O vertus, qui du sein de ma mère, avez grandi avec moi en brisant les têtes du

(1) *Alia duodecim stellarum ratio. Prima, participatio Dei. Secunda, materna dignitas. Tertia, angelica puritas. Quarta, patriarcharum fides. Quinta, prophetarum illustratio. Sexta, apostolorum magisterium. Septima, evangelistarum veritas. Octava, martyrum constantia. Nona, confessorum abstinentia. Decima virginum candor. Undecima, nuptiarum castitas.*

(2) *Ut mysticam duodecim (id est omnium) stellarum coronam virginis per omnes generationes beatæ via compendii considerari valeas, ex omnibus creaturis, citra humanitatem Christi, collige (si liceat) quidquid perfectionis est quod esse vel habere præstantius est quam non habere, virgina coronæ tribue.*

dragon, réjouissons-nous ensemble de ces couronnes de gloire (1). »

Ces paroles s'adressent aux Vertus qui contemplent la Vierge, leur mère. A sa droite, la Justice, la Tempérance, *Justitia*, *Temperantia*. Devant elle, l'Humilité et la Foi qui opère par la charité. *Humilitas, operans per charitatem.* A sa gauche, la Force et la Prudence, *Fortitudo, Prudentia*. Ces statues ont souffert de l'accident que nous avons signalé dans la partie supérieure. Deux seulement portent des attributs. La Force tient d'une main un bouquet de myrrhe qu'elle presse sur sa poitrine, et de l'autre un cœur percé de trois poignards. Le bouquet de myrrhe signifie sans doute l'amour du Bien-Aimé qui lui donne la force, et son cœur percé montre qu'elle ne craint ni les tribulations ni la mort.

L'Humilité tient un calice où elle boit le sang de l'Humble par excellence, le sang qui fait germer les vierges. Ce calice est certainement opposé, dans la composition, à la coupe empoisonnée que tient la prostituée de Babylone, placée au-dessous.

C'est cette prostituée que doivent combattre les Vertus. Au-dessus de sa tête, se lit cette inscription : Moi, Jean, je voyais la prostituée, vêtue de pourpre, c'est-à-dire l'ambitieuse cupidité qui s'enivre du sang des saints et des martyrs de Jésus (2).

Cette prostituée est représentée comme le décrit sa nt Jean au XVIIe chapitre de l'Apocalypse. Elle étale la vanité de ses vêtements et élève au-dessus de sa tête le vase de ses impuretés, pour enivrer du vin de sa prostitution tous les habitants de la terre. Un personnage, placé

(1) *O virtutes quæ ex utero matris meæ crevistis mecum, draconis capita conterentes, coronis gloriæ invicem gratulemur.*

(2) *Ego Joannes mirabar purparatam meretricem, id est ambitiosam cupiditatem, ebriam de sanguine sanctorum et martyrum Jesu.*

au-dessus de saint Denys l'Aréopagite, la regarde et l'explique : « Et celle que vous voyez présenter la coupe d'or de ses fornications, celle qui est assise sur la bête aux sept têtes, sur le dragon qui entraîne avec sa queue les étoiles, c'est la prostituée, l'ambitieuse cupidité. Ils se sont entendus ensemble pour s'opposer avec la multitude des eaux inférieures à l'Église Mère, afin de dévorer Jésus et sa Mère, quand elle l'aurait enfanté (1). »

Le grand dragon, l'ancien serpent qui se nomme le diable et Satan, vomit le torrent de ses blasphèmes. De sa tête principale sort le cri de rage contre l'Église, la Vierge et l'âme fidèle : « Quand mourra-t-elle et quand périra son nom ? » *Quando morietur et peribit nomen ejus ?*

Près du dragon se lit cette inscription : « Si on veut chercher dans Ezéchiel, ch. XXIX — dans Daniel, ch. III et VII, et dans les livres des Rois, le sens des sept têtes de la bête, la première, celle du dragon, signifie la puissance des Égyptiens. La seconde, celle du veau, les règnes d'Israël et de Jézabel. La troisième, la lionne, représente l'empire de Babylone. La quatrième, l'ours, les Perses. La cinquième, le léopard, les Grecs. La sixième, qui est terrible, les Romains. La septième, armée de cornes, les règnes de Mahomet et de l'Antechrist (1). »

Jean Bougler avait fait graver une autre explication du

(1) *Et quam vides porrigentem aureum suarum fornicationum poculum, sedentemque super bestiam septem capitum, ac draconum stellas cauda trahentem, ea est meretrix ambitiosa cupiditas. Hi, uno consilio, cum subjectis multis aquis stantes ante matrem Ecclesiam, ut cum peperisset Jesum, cum Matre devorarent.*

(2) *Si ad Ezechielem* XXIX, *Daniel* III *et* VII, *et libros Regum effingere licet septem bestiæ capita, prima horum, Draconis, est facies Egyptiorum. Secunda, vituli, regnum Israel et Jesabelis. Tertia, lænæ, Babylonis. Quarta, ursi, Persarum. Quinta, pardi, Græcorum. Sexta, terribilis, Romanorum. Septima, cornuti, Mahometis et Antichristi regna referentes.*

dragon dont on retrouve des fragments derrière une autre inscription. Il y a renoncé pour la remplacer par un texte admirable sur la vertu d'humilité qui fait triompher l'Église, la sainte Vierge et l'âme fidèle. « O trois et quatre fois heureuse dans toutes les générations, Humilité virginale ! Tu es le type de la grandeur, la pureté des vertus, leur ornement, leur couronne ! Dans chacune d'elles, tu opères de grandes choses ; tu méprises les concupiscences du monde, parce que tu désires les biens célestes. Au milieu des honneurs que te rend Gabriel, tu te troubles, tu te réfugies dans la petitesse : tu t'anéantis et tu glorifies Dieu. Oh ! tu es bien la femme mystique que voyait Jean, la femme revêtue du soleil, ayant la lune sous ses pieds, c'est-à-dire dominant toute affection de la terre par le mépris de toutes ses vanités ; et sur ta tête brille une couronne de douze étoiles, c'est-à-dire la perfection des douze vertus ou de toutes les vertus morales. Tu as dans ton sein, dans ton esprit et dans ton corps, comme dans un miroir et dans un nuage de rosée, la sagesse de Dieu qui s'y représente (1). »

Ainsi se termine le poëme de Jean Bougler. Après nous avoir présenté la mort, l'ensevelissement et le triomphe de la Vierge, il nous la montre dans le plan divin, personnifiant l'Église et l'âme fidèle, enfantant l'Homme parfait, le Roi, le Pontife, le Médiateur de la création, brisant par

(1) *O ter quaterque per omnes generationes beata virginalis Humilitas! Magnanimitatis facies, virtutum crystallus, ornamentum et corona in unaquaque virtute magna operans, concupiscentiarum mundi contemptrix, cœlestium bonorum desiderio : inter divinos per Gabrielem exhibitos honores tremens, in tuam parvitatem resiliens, te extenuens, et Deum magnificans. O tu mystica a Joanne visa mulier amicta sole, habens sub pedibus lunam, id est affectionibus par vanitatum contemptum dominari; et in capite tuo coronam stellarum duodecim, id est duodecim moralium, seu omnium virtutum perfectionem; habensque in utero tum mentis, tum corporis, quasi speculo et rorida nube sapientiam Dei se in eis efformantem.*

sa Conception immaculée, et par sa maternité divine, la tête du dragon, devenant, par son humilité, reine des anges et des hommes et remportant sur la bête aux sept têtes une perpétuelle victoire; car c'est elle qui triomphe des persécuteurs dans l'Église et des vices dans les âmes.

La femme, la prostituée avec laquelle se sont corrompus tous les rois, et se sont enivrés tous les habitants de la terre, crie toujours : Quand mourra-t-elle? Quand périra son nom? Elle veut, avec le dragon qui a fait tomber les étoiles du ciel, détruire le fruit de ses entrailles; mais l'Enfant mâle qui doit gouverner toutes les nations avec une verge de fer, le Christ est au ciel : il a vaincu, il règne, il commande.

Le nom de la prostituée n'est plus un mystère : elle s'appelle *la Révolution.* Révolution au ciel et sur la terre : Satan a donné son symbole à l'homme : indépendance de la raison contre Dieu, souveraineté du peuple qui se fait lui-même sa loi, puissance du nombre qui insulte l'Unité Suprême. Et la Révolution déchaîne ainsi l'orgueil, l'ambition, l'avidité, les vices de tous. Elle prétend par cette doctrine, sortie comme un fleuve de sa bouche, et par la multitude des suffrages de ses adhérents, submerger et détruire l'Église, mais l'humilité triomphera encore de l'orgueil. Ceux qui gardent les commandements de Dieu ne boiront pas dans la coupe d'or, le vin de la fornication. Ils prendront le calice de l'amertume, le calice du salut; ils y boiront le sang du Christ et lui rendront un glorieux témoignage.

Parmi les fragments d'inscriptions retrouvées, il y en a qui nous révèlent un fait très-curieux : c'est que Jean Bougler ne s'est pas contenté d'embellir la chapelle de gauche du transsept; il a voulu compléter la chapelle de droite, en faisant exécuter par les artistes qu'il employait, un rétable pour l'autel de Notre-Dame de la Compassion. Des frag-

ments d'inscriptions établissent en effet un rapport entre la sainte Vierge, tenant le corps de son divin Fils sur ses genoux, et le massacre des Innocents que représente le bas-relief imité d'une gravure de Marc-Antoine. La science théologique du prieur de Solesmes nous montre Marie figurée par l'inconsolable Rachel, personnifiant elle-même l'Église pleurant sur le martyre de ses enfants. Le bas-relief placé où il l'est encore maintenant, était accompagné de deux inscriptions dont la première est très-incomplète; elle demande le sens du texte de saint Matthieu (II, 18) : « *Conferentes prophetiam cum E — vangelio quid ad te O. — Virginalis fortitudo :* » *vox in excelso audita ploratus. — Rachaelis plorantis filios.*

La seconde inscription répond d'après la glose — *Matheus per allegoriam — te virginem matrem Jesu, veram — Rachaelem expressam voluit — et Jesum, verum Joseph filium — tuum simulque occisorum infan — tum matres, item martyres — matrem Ecclesiam pie plorantem — natos ad mortem loco Christi — datos quasi jam non sint pro — quibus et divinitus dictum.*

Le bas-relief et les inscriptions étaient encadrés par un motif d'architecture formant rétable, dont on retrouve les restes au-dessous des colonnes transportées en cet endroit. Ces doubles pilastres en pierre tendre et ornés de très-délicates sculptures, n'étaient pas destinés à être placés si bas. Ils ont été enlevés et ainsi utilisés, lorsqu'on mit la colonnade au-dessus de l'autel. Leur grandeur s'accorde très-bien avec notre explication, et il serait facile de restituer ce rétable dont Jean Bougler orna la chapelle de Guillaume Cheminart.

VII

CHAPELLE DE JEAN BOUGLER

ÉTUDE ARTISTIQUE. TRADITION DES ARTISTES ITALIENS.
CE QU'ÉTAIT DEVENU L'ATELIER DE MICHEL COLOMBE.

Nous avons admiré le programme du théologien; nous allons maintenant étudier l'œuvre de l'artiste, et nous chercherons dans l'examen consciencieux du style et des ornements, à découvrir un nom que le ciseau n'a pas gravé sur la pierre et que ne nous a pas conservé l'histoire.

Notre tâche, nous l'avouons, est difficile. Ce monument appartient encore plus que celui de Michel Colombe, à une époque de transition, où les influences les plus variées se confondent et légitiment les attributions les plus diverses. La France, l'Italie, la Flandre ont leurs partisans. Nous comprenons les raisons que chacun apporte, mais nous sommes en présence d'une œuvre qui a son unité, qui est sortie par conséquent de la pensée d'un seul, et qui est trop considérable pour n'avoir pas été exécutée par un atelier, par une école sous la direction d'un maître. C'est le maître de l'œuvre qu'il s'agit de nommer.

Le monument, dans son ensemble, témoigne d'un grand talent, mais il est d'une époque de décadence où les grandes règles de l'art commencent à disparaître.

L'architecture, cet art des lignes et des proportions, n'y exerce plus sa royale autorité. La sculpture est maîtresse;

l'architecture obéit et sert d'encadrement. La sculpture la surcharge d'ornement; elle usurpe même le domaine de la peinture par le nombre des statues, la disposition des groupes, la profondeur des plans et la vivacité des mouvements. Ces défauts rappellent plus les salons de cire que les sculptures antiques, où tout est simple, calme et vrai dans le geste et l'expression. Les compositions sont ingénieuses, mais un peu bourgeoises, sans recherche de style et d'idéal. Dans la Pâmoison, par exemple, la Vierge est à genoux, de face; saint Pierre la soutient d'une manière commune, et saint Jean lui témoigne moins de respect que de tendresse filiale. Ces trois figures principales n'offrent pas des lignes très-heureuses. Les têtes cependant sont belles et expressives. Les draperies sont bien exécutées, mais sans largeur et sans noblesse. Le costume n'a rien d'antique; les boutons mêmes n'y sont pas oubliés.

La figure du Christ n'a pas la dignité et la beauté des christs de nos cathédrales. Les jambes et la poitrine sont nues et d'une anatomie exacte (1). Quant aux bras, ils ont été refaits; ils avaient été brisés, dit-on, par un prieur de Solesmes qui n'approuvait pas cette manière nouvelle en France, de représenter la mort de la Vierge. Les assistants encombrent un peu la scène, dans des attitudes variées et tourmentées. La figure d'Hiérothée qui semble être un portrait, est une des mieux réussies; elle est un peu plus grande que les autres, comme celle de Michel Bureau, ce qui indique, selon nous, un artiste différent.

L'ensevelissement de la Vierge est mieux composé. Il y a plus d'air, plus de calme; l'artiste s'est inspiré du modèle qu'il avait en face. La statue de Jean Bougler est

(1) Cette manière de draper le Christ, est fréquente dans l'école flamande. — Voir dans Charles Blanc, la notice de M. Wauters sur Michel de Coxie, p. 3.

très-remarquable. Les bas-reliefs du tombeau sont charmants.

Les figures des premiers plans de l'Assomption sont belles et font regretter la perte des deux principales. Nous devons aussi une mention très-honorable aux deux chérubins qui portent le propitiatoire. Ils sont aussi finement modelés qu'une gravure de Wierix. Les anges qui soutiennent la couronne des douze étoiles, ont le même mérite. Les Vertus ont été malheureusement très-éprouvées. Les têtes qui avaient été brisées, ont été mal replacées. La Prostituée et le dragon à sept têtes sont exécutés avec verve.

Dans ce monde de statues, il est impossible de ne pas reconnaître la main de plusieurs artistes. Ils ont sans doute obéi à la direction d'un maître qui a tracé l'esquisse des compositions et fourni peut-être des maquettes, comme le faisait Michel Colombe; mais chacun a mis dans son œuvre son talent et son style particulier. Il serait facile de distinguer plusieurs groupes exécutés par des artistes différents.

Le sculpteur le plus habile a fait les principales figures de la Pâmoison, de l'Ensevelissement et de l'Assomption. Il se serait fait aider par plusieurs artistes pour les statues du fond et pour les statues des prophètes qui sont sous le cloître. Son chef-d'œuvre est la statue de Jean Bougler.

Un autre artiste a sculpté saint Denys l'Aréopagite, saint Timothée et les quatre docteurs qui commentent la couronne des douze étoiles. Il y a de la vie, du mouvement dans ces figures, mais le style est sec, sans largeur et sans noblesse.

Les chérubins de l'Assomption, les anges et la femme de l'Apocalypse nous semblent du même ciseau. Enfin, nous croyons qu'une autre main a sculpté les Vertus, la Prostituée et le dragon à sept têtes. Ce partage du tra-

vail était nécessaire pour un monument aussi considérable dont l'exécution n'a pas sans doute duré plus de trois ou quatre années.

L'architecture qui encadre les sculptures offre des motifs de l'art de la Renaissance, en Italie, en France et en Flandre. Elle indique plus d'imitation que d'inspiration. Les grandes lignes sont bien entendues. Lorsque la colonnade, qui se trouve maintenant dans la chapelle de droite, était en face de la Pâmoison, une frise et une corniche liaient très-bien les trois côtés ensemble, en séparant de la partie supérieure la partie inférieure. La face centrale est la plus importante. La scène de l'Ensevelissement est habilement divisée par deux colonnes. La décoration intérieure est riche et grave. L'arcature où sont les quatre docteurs sert de base à l'élégant portique où se développe l'Assomption. Cet arc triomphal présente de belles voûtes et de petits édicules, comparables aux plus charmantes créations de la Renaissance, telles qu'on en voit à Saint-Eustache de Paris et à Saint-Pierre de Beauvais, aux portes latérales du midi. Nous signalerons aussi les dais placés au-dessus de saint Denys et de saint Timothée. Ils sont ornés de petites arcades d'où sortent des personnages discutant entre eux, dans les poses les plus originales et les plus variées.

Le côté de la Pâmoison est disposé à peu près de la même manière. La scène qui sert de rétable à l'autel est aussi partagée par des colonnes. La décoration de l'intérieur est très remarquable par la beauté de ses ornements, la richesse de ses nervures et la clef en pendentif, terminée par un ange tenant une banderole.

L'architecture de la partie supérieure est trop encombrée de statues ou d'inscriptions. Elle a d'ailleurs souffert de la catastrophe dont nous avons parlé, et la restauration qu'on en a faite a été maladroite. En résumé, cette architecture ne semble pas appartenir à l'école française qui,

en s'inspirant des chefs-d'œuvre de l'Italie, savait conserver la grâce et la pureté de notre art national. Elle rappelle plus les édifices d'Allemagne et de Flandre, que les merveilles qui s'élevaient, à cette époque, sur les bords de la Loire.

L'ornementation surtout est curieuse à étudier. Les motifs des pilastres sont évidemment d'origine italienne. Ils rappellent les arabesques et les stucs des loges de Raphaël, mais ils ne nous semblent pas exécutés par les artistes italiens qui travaillaient alors en France. Ils manquent de largeur et de noblesse. Il est facile de les comparer aux pilastres sculptés en 1496, au tombeau de Notre-Seigneur. Ils ont été faits sur des dessins rapportés d'Italie par des artistes flamands.

Les colonnes de la partie inférieure sont également de l'école flamande, comme proportion, division, renflement et décoration. Les motifs ne sont plus les mêmes que ceux des pilastres. Les colonnes de l'Ensevelissement sont beaucoup plus simples. L'ornementation consiste en feuillages de lierre et de vigne finement exécutés. Mais c'est surtout dans les frises que l'école flamande a écrit son nom. L'imitation directe de l'art italien disparaît. Les trois côtés de la chapelle ont des motifs différents. Les rinceaux abondants, les oiseaux, les figures fantastiques, les cartouches triangulaires nous semblent indiquer l'école d'Anvers que nous font connaître les gravures de Jérôme Cock. Les têtes de mort et les guirlandes funéraires qu'on y voit, se retrouvent sur les tombeaux élevés dans les églises de Belgique.

Pour résumer l'examen artistique que nous venons de faire de la chapelle de Jean Bougler, nous formulerons ainsi nos impressions. Ce monument est l'œuvre de nombreux artistes formant un atelier comme celui de Michel Colombe. Le maître qui le dirigeait était peintre et sculp-

teur. Il avait étudié l'art italien sans être Italien, et son style appartient plutôt à la Flandre qu'à la France.

Que cette attribution étrangère ne choque pas, tout d'abord, nos lecteurs. Nous espérons la justifier par nos recherches historiques ; mais nous ferons remarquer, dès maintenant, qu'au XVI[e] siècle, la France fut le rendez-vous des artistes de tous les pays. Charles VIII, François I[er], Henri II, mirent au concours, sans distinction de nationalités, les monuments qu'ils voulaient élever, et nous voyons le Primatice régner à Fontainebleau, comme plus tard Rubens au Luxembourg. L'empire était au plus digne, et pendant de longues années, près de quatre cents artistes travaillèrent à l'église de Brou, tantôt sur les plans d'un maître français, tantôt sous la direction d'un architecte et d'un sculpteur d'Anvers.

Non loin de Solesmes, à la cathédrale d'Angers, des artistes étrangers exécutèrent, à cette époque, des travaux importants. Un tombeau très-remarquable qui se trouve dans le transsept, à gauche, a été sculpté par un artiste italien (1), tandis que les statues de saint Maurice et de ses compagnons qui ornent la façade et qui portent la date de 1540, ont été copiées sur des soldats allemands par quelques-uns de leurs compatriotes.

Nous ne discuterons pas la tradition conservée dans la mémoire octogénaire d'un vénérable curé de Solesmes qui survécut à la Révolution française. Selon cette tradition, dont on ne trouve ni preuve ni trace dans l'histoire et les documents écrits, la chapelle de Jean Bougler serait due à la visite fortuite de trois étrangers italiens, voyageant pour se soustraire à la justice de leur pays et venant admirer l'œuvre de Michel Colombe. Le prieur de

(1) Ce tombeau est décoré de têtes de mort, près desquelles on a gravé ces noms : HERCVLES — ROMVLVS — SEMIRAMIS — CLEOPATRA.

Solesmes les aurait devinés à leur enthousiasme d'artistes et leur aurait confié l'exécution du monument qu'il rêvait pour compléter l'embellissement de son église. Cette légende est assez commune pour expliquer les chefs-d'œuvre dont les auteurs sont inconnus. L'extradition internationale n'était pas encore établie, et on profitait du talent des coupables. Ce serait ainsi que le célèbre peintre verrier Marcillat, vint à Rome exécuter les vitraux de Sainte-Marie du Peuple, avant d'entrer dans l'ordre de Saint-Dominique.

Jean Bougler n'avait pas besoin d'attendre des artistes de passage pour réaliser son projet. Il y en avait de nombreux et de célèbres en France, et il est naturel de penser qu'il en chercha d'abord sur les bords de la Loire, là où son prédécesseur et son ami, Guillaume Cheminart, avait choisi les siens. C'est de ce côté aussi que nous commencerons nos recherches.

L'atelier de Michel Colombe n'existait plus. Le *Bonhomme* qui avait rajeuni pour l'honneur de Marguerite d'Autriche, n'avait pas eu probablement le temps d'achever ses modèles pour l'église de Brou, et Jehan Lemaire, le *solliciteur* des édifices de la princesse, écrivait de Blois, le 14 mai 1512 : « François Coulombe, neveu du bon maître, est allé à Dieu. » Nous voyons ses neveux, Guillaume Regnault et Bastyen François, associés à d'autres artistes dans des travaux où l'influence italienne triomphe, et il est évident pour nous que Jean Juste avait succédé à Michel Colombe, dans la faveur royale. Le principe de la Renaissance, qui conduisit au protestantisme en religion et à la Révolution en politique, fut aussi pour l'art une cause d'anarchie et de décadence. L'indépendance de toute autorité dans les doctrines, sépara l'artiste des grandes traditions, et fut la ruine de l'atelier qui avait été jusqu'alors l'école véritable du progrès. C'était dans l'atelier, tel qu'il

existait avant la Renaissance, et tel que nous l'avons vu fonctionner sous Michel Colombe, que se conservaient l'enseignement religieux, l'iconographie chrétienne et le symbolisme populaire. C'était là que se perfectionnaient les types par le concours et la noble émulation des talents individuels; c'était là que l'art maintenait l'harmonie et l'unité de tous ses moyens. L'architecte, le sculpteur, le peintre travaillaient ensemble, s'initiant mutuellement aux lois des proportions, de la forme et de la lumière; et ce sont ces ateliers, qui ont produit les artistes complets comme Giotto, Léonard de Vinci et Michel-Ange. L'atelier était une société, une famille qui avait un chef auquel tous obéissaient avec amour, recherchant beaucoup plus la perfection de leur œuvre que leur gloire particulière. L'Église et les peuples savaient à qui s'adresser, lorsqu'il s'agissait d'élever ou de décorer un monument. C'était à celui que tous reconnaissaient pour maître.

La Renaissance sépara, isola les artistes, en leur ôtant les croyances et les traditions qui les unissaient. Chacun suivit ses goûts et prit le chemin qui parut devoir le conduire plus promptement à la fortune et à la gloire. On fit de l'architecture, de la sculpture ou de la peinture, sans étudier l'art dans son ensemble. On eut pour inspiration les caprices des princes et les passions de la multitude. Les artistes en renom attirèrent des élèves qui ne formaient pas d'ateliers, mais des troupeaux d'imitateurs et qui se séparaient du maître, dès qu'ils savaient ses procédés et sa manière.

Les confréries et les académies maintinrent pendant quelque temps le niveau de l'art à une certaine hauteur; mais quand la Révolution les eut détruites, comme les corporations des ouvriers et des marchands, la liberté de la concurrence établit l'égalité de la médiocrité contre la supériorité du talent. Le public fut livré sans contrôle aux

séductions de la bagatelle et au clinquant de la couleur. L'entrepreneur se fit architecte et l'ornemaniste devint sculpteur; la richesse et la réputation récompensèrent leur audace.

Les grands artistes de la Renaissance sortent des écoles du xve siècle, et celle de Michel Colombe eut à Tours même une glorieuse postérité. L'influence prédominante de l'art italien s'y était fait sentir du vivant du maître. Parmi les artistes attirés en France par Charles VIII se trouvaient les frères Juste, Antoine et Jehan de Florence. Jehan eut vite la faveur royale, puisque nous le voyons chargé de faire le gracieux mausolée des enfants de Charles VIII et d'Anne de Bretagne qui fut placé dans la basilique de Saint-Martin et qu'on admire maintenant dans la cathédrale de Tours. Il exécuta aussi le monument funèbre de Louis XII, et nous avons l'ordonnance de François Ier en date du 22 novembre 1531, qui fait payer à l'artiste le transport de son œuvre, de Tours à Saint-Denis. « Nous voullons et vous mandons que des deniers de vostre dite recepte généralle, provenant tant de la vente et composition des offices que autres parties casuelles, vous paiez, baillez et délivrez comptant, à nostre cher et bien aimé Jehan Juste, nostre sculpteur ordinaire, la somme de quatre cens soixante escus d'or soleil, auquel nous l'avons ordonné et ordonnons par ses présentes, assavoir : IIIIe escus soleil qui deuz lui estoient de reste, de douze cens escus soleil dont nous avions par ci-devant convenu et accordé avecques lui, pour faire amener et conduire à ses dépens, de notre ville de Tours à Sainct-Denis en France, la sépulture de marbre des feus roy Louis XII et royne Anne, que Dieu absoille, et LX escus soleil pour son remboursement de pareille somme qu'il a paiée et advancée de ses deniers, pour la cave qui a esté faicte audit lieu de Sainct-Denis en France, soubz la dicte

sépulture pour mettre les corps desdits feux roi et royne. »

Michel Colombe avait accepté lui-même le style italien, et nous en avons la preuve dans le tombeau du duc de Bretagne qu'il regardait comme son chef-d'œuvre. Une curieuse lettre d'un artiste contemporain, Jean Perréal, nous apprend qu'il employait pour ce tombeau, terminé en 1507, des artistes italiens. « Michel Coulombe, dit-il, besongnoit au moiz et avait pour moiz XX escuz, l'espace de sinc ans. Il y avoit deux tailleurs de massonnerie antique italiens qui avaient chacun VIII escus pour mois, l'espace de sinc ans. » (*Grandmaison*, p. 210.)

La dernière année de sa vie, le 30 avril et le 23 juin 1511, le vieux maître assiste aux délibérations d'une commission d'artistes sur le projet et dessin de la fontaine de Beaune, qu'exécutèrent ses neveux Guillaume Regnault et Bastyen François. Cet élégant monument est dans le style de la Renaissance italienne et rappelle les motifs principaux et les arabesques du mausolée des enfants de Charles VIII.

Enfin Bastyen François, le gendre de Guillaume Regnault, le neveu et l'élève de Michel Colombe, construisit de 1508 à 1519 les galeries du petit cloître de Saint-Martin dont il reste encore la partie orientale. Ces quelques travées peuvent être comparées aux œuvres les plus parfaites de l'Italie, par la beauté des proportions, par la sobriété et l'élégance des détails. C'est à peine si quelques ornements et quelques clefs de voûte rappellent l'art français. Le caractère original de ce cloître est la manière dont sont faites les voûtes. Au lieu de nervures se croisant en diagonales, la voûte est partagée par des bandes se coupant à angle droit. Les points d'intersection sont ornés de rosaces fleuronnées ou armoriées. Une travée est décorée de têtes de mort très-finement sculptées.

Jehan Juste paraît avoir succédé à Michel Colombe, comme chef d'école en Touraine; nous le voyons vivre et acquérir des propriétés à Tours, en 1521 et en 1543, exécuter le tombeau de Thomas Bohier, seigneur de Chenonceau, et de Catherine Briçonnet, sa femme, dans l'église de Saint-Saturnin « qui estoit sa paroesse, » conduire de Tours à Saint-Denis, le monument de Louis XII et d'Anne de Bretagne, que vante son contemporain et ami Jehan de Breche (1).

Enfin nous le voyons en 1560, associé au peintre français Valence, pour élever trois arcs de triomphe dans les fêtes magnifiques que les Guises donnèrent à Tours au roi François II, pour le distraire des émotions de la conjuration d'Amboise. D'après cet acte, Jehan Juste dut mourir octogénaire comme Michel Colombe.

Ce fut lui, sans doute, qui forma la plupart des artistes de cette époque, dont nous possédons les œuvres en Touraine, sans connaître les noms de leurs auteurs. Nous citerons, entre autres, les remarquables sculptures de Saint-Paterne, les statues de la chapelle funéraire des Bastarnay, à Montrésor, et surtout le tombeau de Notre-Seigneur qui fut exécuté sous François Ier, pour le prieuré de Montdésir et qui a été transporté et restauré avec intelligence dans l'église de Saint-Denis d'Amboise.

Jehan Juste fut aussi probablement le véritable maître du celèbre Germain Pilon, le rival heureux de Primatice, qu'il surpassa en grâce et en élégance. Cet artiste était né à Loué, dans le Maine, en 1515, et il alla jouir à Paris d'une réputation déjà acquise, en 1550, l'année même où Jean Bougler fit commencer sa chapelle. On ne peut donc

(1) *Ubi inter alias videas monumentum marmoreum Ludovico XII dicatum miro et eleganti artificio factum in præclarissima civitate nostra Turonensi, a Johanne Justo statuari elegantissimo. (De verborum et rerum significatione.* Pag. 410. — 8 janv. 1553.)

lui attribuer les sculptures de Solesmes, qui n'ont du reste aucun rapport avec ses œuvres et celles des autres artistes de Touraine. C'est donc ailleurs qu'il faut diriger nos recherches.

VIII

LES ARTISTES DE JEAN BOUGLER

L'ÉCOLE FLAMANDE; SES RAPPORTS AVEC L'ITALIE. FRANS FLORIS : SON INFLUENCE. L'ATELIER D'ANVERS.

Lorsque Marguerite d'Autriche voulut faire terminer les tombeaux de Brou, pour lesquels elle avait passé un traité avec Michel Colombe, elle ne s'adressa pas à ses neveux et à ses élèves qui travaillaient à Tours ; elle confia l'œuvre à des artistes d'Anvers et nous avons le texte du marché conclu avec le sculpteur Meyt « qui doit parfaire l'ouvraige deans le temps et terme de quatre ans, sous la direction de Me Loys van Beughen, architecte de la cathédrale d'Anvers (1). »

L'étude que nous avons faite des sculptures de Solesmes nous autorise à croire que Jean Bougler fit de même vers 1550, lorsqu'il voulut terminer l'embellissement de son église et rivaliser avec l'œuvre de Michel Colombe. Pourquoi ne s'adressa-t-il pas à des artistes de Tours et choisit-il des étrangers ?

L'atelier de Michel Colombe était dispersé, et un artiste isolé ne pouvait entreprendre une œuvre aussi considé-

(1) Cet acte est du 14 avril 1526. *Annales archéologiques.* 1 vol. 1844. Page 94.

rable. Ceux qui s'étaient formés à l'école de Jehan Juste se rendaient à Paris ou à Fontainebleau, pour obtenir, comme Germain Pilon, des commandes royales. Tours perdait de son importance. La Cour n'y résidait plus et les troubles que faisait naître la propagande protestante y causaient dans les arts et l'industrie une rapide décadence.

La Flandre, au contraire, se ressentait encore de l'intelligente administration de Marguerite d'Autriche, et son neveu Charles-Quint y développait par sa puissance, une grande prospérité. Ses artistes étaient connus de toute l'Europe. Les ducs de Bourgogne et le roi René les avaient attirés en France, et nous ne devons pas être surpris de les voir y chercher des travaux que leur patrie ne pouvait leur fournir avec assez d'abondance.

L'école flamande est très-curieuse à étudier dans ses rapports avec la Renaissance. La passion pour l'art italien lui fit perdre ses qualités nationales, et lorsque le génie de Rubens voulut les lui rendre, elle ne retrouva pas le charme et la virginité de ses premières années. Cette école était née sur les bords du Rhin, et il serait facile de lire son acte de naissance dans quelques beaux manuscrits de Cologne. Les frères Van Eyck transportèrent son berceau à Bruges et l'élevèrent dans la foi naïve de l'Église et dans l'amour pieux de la nature. Elle atteignit rapidement une véritable perfection. Les Van Eyck doivent leur réputation à l'invention de la peinture à l'huile qu'on leur attribue. Ils en ont probablement amélioré les procédés, mais leur plus grande gloire est d'avoir fondé cette école que Memlinc conserva dans sa toute sa pureté, jusqu'à la fin du xve siècle.

Ces peintres flamands n'avaient pas pour se former, comme les peintres italiens, les traditions de l'art, l'étude des chefs-d'œuvre antiques, les belles ruines et les horizons historiques; mais ils trouvèrent dans la sincérité de

leur foi, dans le charme de la nature et la paix de la famille, un art vraiment chrétien qui séduit l'âme par ses ingénieuses compositions, comme il captive l'esprit et les yeux par les délicatesses du dessin, la transparence de la lumière et l'harmonie de la couleur. On aime cette peinture, comme on se plaît sous un toit hospitalier où tout exprime l'union, l'innocence et le bonheur. L'Italie de la Renaissance, dans l'ivresse de ses progrès, ne méprisa pas les œuvres de l'école flamande et rechercha les tableaux de Van Eyck et de Memlinc comme les gravures de Lucas de Leyde et d'Albert Durer. Elle y admira des qualités qu'elle ne possédait pas et elle voulut se les approprier. Ce n'était certainement pas l'art traditionnel et le style monumental de ses fresques ; mais il y avait dans ces peintures de petite dimension, une recherche du vrai, une naïveté de sentiment qu'on ne pouvait s'empêcher d'aimer. Le ciel et la terre s'y reflétaient comme dans les eaux pures d'un lac tranquille.

L'artiste flamand ne cherchait pas à suivre des types anciens, ou à en créer de nouveaux. Il prenait les modèles autour de lui et copiait ses Madones et ses saintes dans le sanctuaire de la famille, en les ornant de vertus, le plus qu'il lui était possible. Son enfant lui servait à représenter Celui qui s'est fait enfant pour nous sauver, et la tendresse qu'il avait pour lui, devenait de la dévotion sur le visage des donateurs agenouillés.

La douce lumière qui éclairait ses compositions était comme une image de son existence. Elle montrait tous les détails de son intérieur, ses beaux meubles sculptés, les riches étoffes de l'industrie flamande ; et par une large fenêtre apparaissaient un ciel sans nuage, des horizons profonds, un paysage où l'œil ne se lasse pas de découvrir et d'admirer, des jardins, des fleurs, des oiseaux, des réalités charmantes qui indiquent une vie heureuse. Rien de

passionné, de tourmenté, de violent ; tout est calme et simple, même dans les grands sujets que les artistes flamands ont traités quelquefois avec autant d'élévation que de poésie, comme le *Triomphe de l'Agneau*, que composèrent les frères Van Eyck, et l'admirable poëme que Memlinc peignit à la gloire de sainte Ursule. On s'obstine à regarder l'école ombrienne comme l'école mystique par excellence, mais l'école de Bruges est beaucoup plus pieuse et plus chrétienne.

Et dire que cette école s'épanouit et se conserva dans sa fraîcheur et sa pureté pendant tout le xve siècle, au milieu des guerres et des agitations politiques. Les luttes des ducs de Bourgogne contre la Maison de France et le règne turbulent de Charles le Téméraire ne purent la troubler. Elle habita les cours sans se corrompre, et ce furent seulement ses rapports avec l'Italie qui finirent par la perdre.

Lorsque Roger de Bruges, l'élève favori de Van Eyck et le maître de Memlinc, fit le voyage de Rome pour gagner le jubilé de 1450, il fut admiré et fêté par les artistes italiens. Mais il ne partagea pas leur passion naissante pour l'art antique et la mythologie ; ses éloges furent pour Gentile de Fabriano, et sans doute, son affection la plus vive pour Fra Angelico, qui peignait alors ses chapelles du Vatican. Il resta fidèle à sa patrie et il y revint peindre, prier et soulager les pauvres, comme il l'avait fait toute sa vie.

Ce fut Jean Gossart de Maubeuge (1470-1532) qui se passionna le premier pour la Renaissance. Il suivit en 1507, à la cour de Jules II, l'ambassadeur de Charles-Quint, Philippe de Bourgogne, qui lui fit dessiner les monuments antiques de Rome. Il rechercha la société des grands seigneurs, dont il obtint les commandes et partagea les vices. On voit dans ses tableaux la route nouvelle où

s'engage l'école flamande. C'est une jeune fille qui abandonne son costume national pour revêtir les modes étrangères ; ce qui est un mauvais signe. Elle néglige peu à peu les Madones pour les divinités païennes, et Jean Gossart, en peignant *Danaë recevant la pluie d'or,* a écrit son histoire. Bernard Van Orley (1470-1542), le peintre préféré de Marguerite d'Autriche, visita aussi l'Italie, non par dévotion, mais par amour de la Renaissance, et il en revint enthousiasmé. Il renia ses ancêtres, les vieux maîtres de Bruges, pour se faire l'imitateur des peintres de l'école romaine.

Michel de Coxie (1499-1592), son élève, suivit ses traces et voulut aller se perfectionner à Rome où il étudia surtout les œuvres de Raphaël. A son retour dans sa patrie, on l'appela le *Raphaël flamand*, titre qui surpassait tout éloge et qu'on prodigua sans plus de vérité à d'autres artistes. Frans Floris, son contemporain, le reçut comme lui, quoique ses préférences fussent plutôt pour Michel-Ange que pour le peintre d'Urbin.

Frans Floris ou François de Vriendt, fut le chef de l'école intermédiaire entre l'école de Van Eyck et celle de Rubens. Cette école, malgré ses mérites, fut une école de décadence. Non-seulement elle abandonna les traditions chrétiennes du XVe siècle, mais elle perdit, dans sa passion pour l'Italie, les qualités qui avaient fait la gloire des peintres flamands : cet amour sincère de la nature, cette vérité de dessin et ce charme de la couleur que nous avons signalés. Et lorsque les artistes qui suivirent, retrouvèrent ce patrimoine perdu, ce fut pour le dépenser dans les bacchanales de Jordaens ou dans les fêtes rustiques de Teniers.

Frans Floris personnifie parfaitement cet art flamand italianisé que nous avons reconnu dans les sculptures de Solesmes, et en fait comprendre les éléments variés, les

inspirations et les défauts. Il naquit en 1520, dans un de ces ateliers du moyen âge que détruisit malheureusement la Renaissance. Il était fils et petit-fils de *tailleurs d'ymaiges*. Son père Claude de Vriendt avait un talent remarquable, au dire de Joachim Standart... *Statuarius laude dignus (Acad. nobilissimæ artis pictoriæ*, p. 252). Son oncle Corneille Floris était également sculpteur. Il eut trois frères qui se partagèrent les différentes branches de l'art, comme le faisaient les neveux de Michel Colombe. L'aîné, Corneille Floris, fut un architecte distingué; il construisit l'hôtel de ville d'Anvers et d'autres édifices importants. Jacques, le second, s'occupa de peintures sur verre et fit le vitrail du Jugement dernier de Sainte-Gudule. Jean, le plus jeune, aima la céramique et fut protégé par Philippe II qui l'amena en Espagne. Frans Floris mania de préférence le ciseau et passa sa première jeunesse à sculpter des statues ou des monuments dans les églisee : *Sive statuas, sive monumenta in templis sculpendo.*

L'influence d'un peintre liégeois vint tout à coup changer la direction de son talent. Lambert Lombart était revenu d'Italie, passionné pour les œuvres de la Renaissance, et avait ouvert dans sa ville natale, un atelier où il enseignait avec ardeur le style nouveau. Frans Floris accourut et profita vite des leçons du maître, mais il voulut remonter à la source de son enseignement, et voir par lui-même les merveilles qu'il entendait vanter. Il partit pour l'Italie où il resta sans doute plusieurs années, étudiant avec ardeur les monuments et les sculptures antiques, les fresques de la chapelle Sixtine qui venaient d'être terminées, et tout ce que les artistes de la Renaissance avaient produit de plus remarquable, à Rome et à Florence. Et comme il était doué d'une extrême facilité de travail, il amassa des matériaux de tout genre, qu'il utilisa

dans ses œuvres et qui furent comme le capital de sa fortune artistique.

Lorsqu'il revint à Anvers avec ses cartons remplis de dessins à la sanguine, et qu'il voulut entraîner ses compatriotes dans une direction nouvelle, il rencontra dans les sages de l'école flamande une opposition dont il triompha facilement. Il eut bientôt de nombreux partisans et de zélés protecteurs parmi les grands seigneurs qui suivaient les goûts artistiques de l'Italie et de la France. Les commandes arrivèrent de toutes parts, et il put y satisfaire par son incroyable rapidité d'exécution. Il devint l'artiste à la mode et eut bientôt une foule d'élèves et d'imitateurs. En 1549, il fut chargé des décorations de l'entrée de Charles-Quint à Anvers, et se distingua, en élevant dans toutes les parties de la ville, des arcs de triomphe qu'il couvrit de figures allégoriques et de riches ornements. Il renouvela ces brillantes improvisations en 1552, pour l'entrée de Philippe II.

La faveur du public et le patronage des princes le conduisirent rapidement à la fortune, mais il ne sut pas en jouir avec modération. Il se fit construire par son frère l'architecte, une somptueuse demeure qu'il enrichit de peintures et de statues. Il dut, pour fournir à son luxe et conjurer sa ruine, forcer son travail et multiplier ses œuvres. Il mourut à la peine, à l'âge de cinquante ans, le 1er octobre 1570, laissant après lui de nombreux élèves qui continuèrent son style. Les plus célèbres furent François Porbus, Martin de Vos et Francken le Vieux.

Ce fut au moment de la plus grande réputation de Frans Floris que Jean Bougler fit exécuter les sculptures de Solesmes. Comment son choix se fixa-t-il sur des artistes d'Anvers, nous l'ignorons. Ses rapports avec les abbayes bénédictines de Flandre les lui firent peut-être connaître. Les de Vriendt-Floris étaient célèbres dans toute l'Europe,

et M. Génard, le savant archiviste d'Anvers, a trouvé la preuve qu'ils exécutèrent des monuments pour plusieurs pays étrangers, pour la Suède et la Norvége entre autres. Pourquoi la France n'aurait-elle pas aussi profité de leur talent ? Elle employait alors les meilleurs artistes italiens et flamands, pour construire ses églises et ses châteaux, comme le montrent les comptes retrouvés dans nos Archives (1). Ce que Marguerite d'Autriche avait fait pour l'église de Brou, Jean Bougler le fit pour Solesmes. Il voulait rivaliser avec l'œuvre de Guillaume Cheminart; il lui fallait un atelier semblable à celui de Michel Colombe, et il n'en existait plus en France. Il alla en chercher un, là où la Renaissance n'avait pas encore rompu l'unité de l'art et la fraternité des architectes, des peintres et des sculpteurs.

L'atelier des de Vriendt, tout en conservant les traditions anciennes, avait déjà subi cependant l'influence de la Renaissance. Celle de Frans Floris surtout explique cette réunion de qualités et de défauts, et ce singulier mélange de styles flamand et italien, que nous avons remarqués dans les sculptures de Solesmes. Notre première impression avait été, en les étudiant, qu'elles avaient été composées et dirigées par un peintre-sculpteur. Il nous semblait qu'on avait traduit en statues les groupes dessinés pour un tableau, et que la sculpture avait ainsi perdu la régularité de ses plans et la tranquillité de ses lignes, pour prendre les mouvements et les dispositions de la peinture. Nous crûmes reconnaître dans les différentes scènes de la Mort et du Triomphe de la Vierge le style de Frans Floris et de son école. Ce sont, en effet, les mêmes types et les mêmes costumes. Toute l'ornementation paraît sortir des cartons qu'il rapporta d'Italie. Ce sont des arabesques romaines

(1) Cf. De Montaiglon, *Archives de l'Art français*. Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon, par A. Deville.

exécutées par un ciseau flamand. Outre le bas-relief du Massacre des Innocents, copié sur une gravure de Marc-Antoine, on peut voir dans l'Ensevelissement de la Vierge, un autre souvenir de son voyage, une imitation de la fresque de Francia, représentant la Sépulture de sainte Cécile. Le Dragon de l'Apocalypse se retrouve dans son célèbre tableau de la Chute des Anges rebelles qu'il peignit, en 1554, pour l'autel de saint Michel. Il a donné aux vaincus des têtes d'animaux, de boucs et de sangliers, des queues de vipères et des griffes d'aigles et de tigres. Son Hercule, terrassant l'hydre de Lerne, offre la même verve, la même inspiration.

Nous ne prétendons pas cependant attribuer à Frans Floris la part principale dans l'exécution de la Chapelle de Jean Bougler. Nous la revendiquons, au contraire, pour son frère aîné, Corneille de Vriendt. Un voyage en Belgique nous a permis d'en apprécier le mérite et de voir en lui un artiste plus complet et plus remarquable que le peintre qui rapporta d'Italie en Belgique les germes de la décadence. Pendant les voyages enthousiastes de Frans Floris, Corneille de Vriendt prit la direction de l'atelier paternel et en conserva les traditions. Il profita sans doute des dessins rapportés par son frère, mais il ne donna pas dans toutes les exagérations du style nouveau. Frans Floris se livra surtout à la peinture qui servait mieux que les autres moyens de l'art, la verve et les caprices de son imagination. On sait qu'il régla mal sa vie et qu'il chercha trop souvent dans les excès de table les inspirations de son pinceau.

Son frère Corneille se montre à nous sous un aspect tout différent. C'est un artiste sérieux, aussi habile sculpteur que savant architecte. Ses compatriotes lui font construire l'hôtel de ville d'Anvers et de somptueuses demeures. Les églises lui demandent leurs plus beaux monuments.

Nous avons pu, du reste, comparer de près le talent des deux frères. Dans une salle de l'hôtel de ville d'Anvers, où se font les mariages, Corneille a sculpté et Frans Floris a peint le même sujet, le Massacre des Innocents. Nous préférons la sculpture à la peinture; elle témoigne d'un art plus élevé, plus pur, plus élégant.

IX

MONUMENTS ET TEXTES CONTEMPORAINS

SIGNATURE ET PORTRAITS.
VITRAIL DE SOLESMES COMPARÉ A CELUI DE BRUXELLES. MATÉRIAUX.

L'atelier des Floris exécuta pour la Belgique de nombreux monuments. Leurs œuvres cependant sont rares, parce qu'elles ont été en grande partie détruites par les *Gueux,* pendant les guerres de religion.

Il en existe encore deux très-importantes, que nous pouvons comparer utilement aux sculptures de Solesmes. Ce sont le rétable de Notre-Dame de Hal, publié par Jules Gaillabaud, en 1858, et le tabernacle de Léau, publié dans la *Belgique monumentale,* tome Ier, page 260, et dans le *Magasin pittoresque*, 1865, page 25. Le jubé de la cathédrale de Tournai est également sorti de l'atelier des Floris.

Le rétable de Notre-Dame de Hal est de 1533. Aussi croyons-nous qu'il faut l'attribuer à l'oncle des de Vriendt, Corneille Floris, qui mourut en 1538 ; les neveux étaient trop jeunes alors, pour y avoir beaucoup travaillé. Il est antérieur à la chapelle de Jean Bougler, où nous trouverons à faire bien des rapprochements.

Le rétable est dans le style de la Renaissance et s'élève en cinq compartiments gradués au-dessus de l'autel. Les deux premiers, qui sont à la base de la pyramide, offrent sept médaillons, où sont représentés les sacrements.

BATESME — SARCEMENT DE L'AUTEL — PRESTRICE —

CONFIRMATION — CONFESSION — MARIAGE — L'UNCTION. Aux extrémités des deux gradins sont placés les quatre grands docteurs de l'Église, saint Augustin, saint Ambroise, saint Grégoire et saint Jérôme. Au-dessus et au centre du rétable, saint Martin à cheval, donnant à un pauvre la moitié de son manteau.

Des deux côtés et sur la corniche de l'arcade, les quatre Évangélistes. La partie supérieure est couronnée par un tabernacle où des anges soutiennent le calice et l'Hostie. D'autres anges font de la musique autour d'un petit édicule, terminé par le symbole du pélican.

Tout l'ensemble de ce monument est parfaitement entendu et témoigne d'une intelligence sérieuse des dogmes religieux. Le *Sacrement de l'autel*, l'immolation de la sainte Victime, le principe et la perfection des autres sacrements est au centre de la composition, au milieu des témoignages des Évangélistes et des Docteurs, de l'adoration et du concert des anges. Seule, la statue équestre de saint Martin pourrait paraître étrange à sa place d'honneur, si elle ne représentait la charité du prochain qu'inspire la charité du Christ, se donnant lui-même à nous. Ce petit groupe de saint Martin nous intéresse particulièrement, car il se retrouve parmi les sculptures de Solesmes, sans y avoir la même importance. Un saint Martin est toujours bien placé dans une église bénédictine, mais il n'a pas sa raison d'être dans un poëme composé en l'honneur de la Vierge; il est là comme simple ornementation. Il a été copié sur un modèle de l'atelier d'Anvers; il était placé en face de la Pâmoison, sur la colonnade qu'il a suivie dans la chapelle de droite; il y est resté pendant la Révolution, mais son état de mutilation l'a fait reléguer sous les arcades du cloître.

Le groupe de saint Martin n'est pas la seule imitation du rétable de Hal. Nous retrouvons d'autres rapproche-

ments à faire dans l'architecture et les ornements. Les pilastres qui encadrent les sacrements dans la partie inférieure, rappellent les pilastres de Solesmes, surtout ceux qui accompagnaient la *Pietà* et le bas-relief du Massacre des Innocents, et qui sont placés maintenant au-dessous des colonnes, des deux côtés de l'autel. Les corniches sont les mêmes que celles de la chapelle de Jean Bougler; mêmes moulures, mêmes consoles, même richesse de détails, de perles et d'oves. Les frises offrent aussi les mêmes motifs d'arabesques, ayant pour centres des vases, des oiseaux aux ailes éployées, ou des génies se jouant avec des animaux fantastiques; enfin dans les rectangles qui interrompent la frise, au-dessus des chapiteaux, on voit des petites figures semblables aux anges musiciens, placés de la même manière dans la chapelle de la Vierge; toutes ces sculptures viennent du même atelier.

Le tabernacle de Léau est de 1552; il a été, par conséquent, exécuté en même temps que les sculptures de Solesmes. Il serait intéressant de l'examiner en détail, et nous y trouverions sans doute bien des points de ressemblance. Mais nous n'avons pu le voir, ni même nous en procurer des photographies; nous ne le connaissons que par la gravure très-imparfaite publiée en 1865 par le *Magasin pittoresque* et par la Notice de M. Alphonse Wauters, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 2e série, t. XXVI : « Le tabernacle de Léau, dit le savant auteur, porte d'une manière incontestable un cachet de grandeur et d'originalité qui révèle, chez celui qui en a conçu le plan, autant de hardiesse que de talent... Le tabernacle de Léau atteint, à cent pieds de haut, la naissance des voûtes de l'église. Admirablement placé à l'angle du chœur et du transsept gauche, il attire du premier coup, le regard et remplit de sa masse imposante le vaisseau du temple. De près c'est une merveille de finesse et d'élégance. D'innom-

brables bas-reliefs distribués par rangées de quatre sur dix étages, qui diminuent graduellement, retracent dans toutes leurs phases, l'histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament. Que dire des statues qui en occupent les angles, des dais, des rinceaux qui en relient ou en complètent chaque partie !.. Partout se révèlent une inspiration d'une extrême féeondité, un talent à la fois riche et gracieux. »

Nous aurions désiré examiner nous-mêmes les statues et les détails de l'ornementation de ce beau monument, mais nous pouvons en juger l'ensemble et saisir les rapports qu'il y a entre cette architecture, toute peuplée de personnages, et la partie principale de la chapelle de Solesmes. Le portique triomphal de l'Assomption et les niches d'angle, leur support et leurs couronnements rappellent les dais placés au-dessus de saint Denys et de saint Timothée. On y retrouve aussi les motifs des pendentifs qui décorent les voûtes du portique et les petits édicules qui surmontent toute la composition. C'est bien la même école, le même atelier, avec les mêmes caprices, la même prodigalité de lignes et d'ornements.

Après avoir comparé les sculptures de Solesmes aux œuvres des artistes d'Anvers, que possède encore la Belgique, qu'on nous permette de chercher une autre preuve dans des auteurs contemporains, et de produire à l'appui de notre attribution, un témoin qui a été sans doute l'ami des Floris : c'est le célèbre Molanus (Jean Ver Meulen), professeur de théologie à Louvain, mort à Anvers en 1587. Son premier et son plus remarquable ouvrage est l'histoire des saintes images : *De Historia SS. imaginum et picturarum libri quatuor*. Molanus fait autorité en iconographie, et les auteurs qui ont traité, après lui, le même sujet, ne sont guère que ses commentateurs. Il se montre très au courant de tout ce qui se faisait à son époque, et il s'efforce de défendre les traditions de l'art chrétien contre

les profanations de la Renaissance; il a été nécessairement en rapport avec l'atelier d'Anvers, et il a pu même voir exécuter les sculptures de Solesmes.

Il signale dans son ouvrage la fécondité de la statuaire flamande, et il explique au soixante-septième chapitre du second livre, pourquoi les statues des saints sont moins nombreuses à Rome qu'en Belgique (1). Rome, dit-il, n'impose pas ses usages aux autres églises. Saint Grégoire le Grand écrivait à saint Augustin, l'apôtre de l'Angleterre, qu'il faut choisir pour chaque pays, ce qui peut y être le plus utile à la religion et à la gloire de Dieu. Il ne sait trop comment expliquer pourquoi l'Église romaine n'a pas tant de statues de saints que les autres contrées et pourquoi elle paraît presque toujours préférer leurs images peintes (2).

Il suppose que c'est pour ne pas y confondre les statues des saints, avec les statues profanes qui ornent les tombeaux dans les églises. Cette raison n'est certainement pas la principale. Un des abus les plus regrettables de la Renaissance fut, sans doute, l'invasion de ces mausolées païens, de ces figures allégoriques qui remplacèrent dans le lieu saint, ces tombes si pieuses, où les morts dormaient aux pieds de leurs frères, sous la protection de la Vierge et la garde des anges. Si Rome a toléré cette vanité des hommes, elle a continué à préférer les peintures aux sculptures pour la décoration de ses autels, parce qu'elle a mieux conservé les traditions de l'art chrétien.

La sculpture avait trop servi à l'idolâtrie, et l'Église, pendant tout le moyen âge, l'employa, sous la dépendance

(1) *Romæ rariores esse sanctorum statuas, quæ apud Belgas sunt crebriores : quodque hæc diversitas non sit reprehendenda.*

(2) *Cur autem Romana Ecclesia non habeat tot sanctorum statuas, quot aliæ multæ regiones, sed solas ferè depictas eorumdem imagines, difficulter, et non nisi conjecturam faciendo, dicere possem.* (L. II, ch. LXVII, p. 203.)

de l'architecture, à orner l'extérieur de ses basiliques, ne lui donnant à l'intérieur, qu'un rôle décoratif très-secondaire. Ce fut au xve et au xvie siècle que les statues qui peuplaient les porches de nos cathédrales, y entrèrent pour orner les rétables, les stalles et les clôtures du chœur. Mais dans les siècles suivants et surtout de nos jours, la sculpture a pris dans nos églises, une importance qu'elle ne devrait pas avoir. Malgré les prescriptions de la liturgie, la statue domine trop souvent l'autel et devient, pour ainsi dire, le centre de l'édifice, comme elle l'était dans la celle des temples païens. La Pierre sacrée où s'immole la sainte Victime, sert de base à un marbre plus ou moins profane. L'image prime la réalité, et l'Ostensoir semble quelquefois n'être que l'accessoire d'une statue de la Vierge, ou du Sacré Cœur.

Il nous serait facile de comparer des textes nombreux de Molanus avec les statues de Solesmes, et de montrer l'accord du théologien avec les derniers représentants de l'art chrétien, à l'époque de la Renaissance; mais cet examen serait trop long, et nous nous contenterons de demander à l'auteur, une preuve plus spéciale et plus concluante. Nous avons déjà remarqué que la manière dont la mort de la Vierge était représentée à Solesmes, était particulière à la Belgique et ne se retrouvait pas en France et en Italie. Dans son ouvrage, Molanus combat les représentations de la mort de la Vierge en usage, et cite à l'appui de sa thèse, l'autorité de deux théologiens flamands, morts tous les deux en 1543, dont les textes, par conséquent, sont antérieurs de quelques années aux sculptures de Solesmes.

Jean Eckius, ou Jean Mayer, commente la collecte de l'Assomption, attribuée à saint Grégoire, où il est dit que la sainte Mère de Dieu n'a pu être retenue par les liens de la mort, et qu'elle est morte, par conséquent, sans douleur,

et il ajoute : « on ne doit donc pas la peindre mourante comme une personne malade. » *Non igitur pingi illa debet habitu et facie ægrotantis.*

Josse Clichthove (Judocus Clichthoveus) dans son livre sur l'Assomption de la Vierge, va plus loin, et s'exprime ainsi : « Marie fut exempte de la douleur de la chair, comme elle avait été étrangère à sa corruption. Je ne croirai donc pas qu'elle fut couchée sur un lit comme les malades et ceux qui terminent leur vie dans la souffrance, ainsi que la représentent les peintres et les sculpteurs. On doit plutôt penser qu'elle ne fut pas accablée d'infirmités et réduite à une extrême faiblesse, mais que se mettant pieusement à genoux et les mains levées au Ciel, elle rendit son âme si agréable à Dieu, au milieu de sa prière (1). »

Molanus a pu communiquer lui-même ces textes aux sculpteurs d'Anvers, comme le programme de leur composition. Mais cette manière de représenter la mort de la Vierge était si nouvelle, si extraordinaire en France, que les artistes furent obligés de mettre dans la frise, qui est au-dessus de la Pâmoison, des têtes de mort, pour en indiquer le sens véritable.

Ainsi le style hybride, italien et flamand, des sculptures de Solesmes, les sujets, les costumes et la comparaison des monuments et des textes contemporains confirment notre attribution, et nous permettent de conclure que la chapelle de Jean Bougler a été exécutée par l'atelier des Floris d'Anvers.

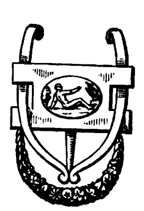
Nous aurions voulu à des probabilités si grandes joindre des documents authentiques, mais les archives et les comptes du monastère qui pourraient nous les fournir,

(1) *Cum neque infirmitate vexata credi potius debeat, neque debilitate prostrata, sed flexis reverenter genibus, et sublatis in cœlum manibus, inter orandum, acceptissimum Deo Spiritum commendasse.* (Molanus, liv. III, ch. 31, p. 332.)

nous manquent, et nous n'avons, pour les remplacer, que des traditions vagues et sans valeur.

Il nous a semblé, cependant, qu'un monument aussi considérable devait porter une signature; non pas celle d'un artiste, car un grand nombre d'artistes de talent avaient concouru à la même œuvre, mais une signature collective, indiquant l'atelier et la patrie des sculpteurs qui venaient rivaliser avec l'école de Michel Colombe et conquérir notre admiration. Cette signature nous l'avons cherchée, et si le lecteur veut nous suivre sans trop de méfiance, il jugera peut-être que nous l'avons trouvée.

Nous avons une date, 1553, et comme les dates accompagnent ordinairement les signatures, cherchons d'abord sur la colonnade qui la porte, et qui autrefois faisait face à la Pâmoison. La frise de cette colonnade est très-différente de celle qui orne les deux autres côtés de la chapelle: le style en est plus noble, le relief plus saillant et l'exécution plus parfaite. Les arabesques sont composées de chevaux marins, de tritons, de néréides et d'oiseaux aquatiques. Au centre des compartiments, un vieux triton que tourmentent ses camarades, porte un écusson semblable à ceux qu'on voit souvent dans l'ornementation flamande.



Le cartouche qui en forme le milieu est entouré et comme enlacé d'une sorte de ruban qui présente une initiale très-caractérisée et répétée dans les trois écussons. Cette initiale est un V. Le bas de cette initiale est entouré d'une guirlande de fleurs que tient le vieux triton. N'est-il pas

permis de voir dans cette initiale, le monogramme des Vriendt, et dans la guirlande de fleurs, le signe de leur surnom, tel qu'il se trouve sur leur pierre sépulcrale : *de Vrint, alias Floris ?* Ce surnom de Floris leur venait sans doute des fleurs qu'ils prodiguaient dans leur ornementation.

Sur le cartouche de l'écusson central est gravé un personnage qu'il est difficile de déterminer, mais il rappelle un peu les fleuves antiques; il est assis près d'un rocher, s'appuyant de la main gauche et levant la main droite, contre des vagues qui paraissent l'entourer. Les artistes d'Anvers ont-ils voulu représenter l'Escaut à son embouchure? Ceux qui n'accepteront pas cette explication voudront bien en chercher une meilleure; mais cette figure doit avoit un sens, car elle se retrouve dans un médaillon très-soigné, au haut du pilastre qui terminait autrefois la colonnade, et qui est maintenant du côté de la Pâmoison. Il y avait sans doute des sujets gravés sur les deux autres écussons, mais ils sont effacés, on en aperçoit à peine les traces.

Nous accusera-t-on d'abuser de l'hypothèse, en présentant cette initiale et cette guirlande de fleurs comme la signature des de Vriendt-Floris? Ce qui est douteux pour nous, ne l'était pas pour leurs contemporains, et il nous semble très-naturel qu'en terminant leur œuvre et en la datant, ils aient voulu laisser à la France un souvenir de de leur nom et de leur patrie. La place ne pouvait pas être mieux choisie, en dehors des sujets religieux de la chapelle et en face de l'autel. Ils ont signé par une initiale et un emblème, et ils ont répété trois fois cette signature, peut-être en mémoire des trois générations d'artistes dont se glorifiait l'atelier des Vriendt. Ils ont symbolisé leur patrie d'une manière classique et mythologique, en entourant leur écusson, des divinités de la mer qui met

leur ville en rapport avec le monde entier. Ces tritons, ces néréides, ces hippocampes, ces oiseaux aquatiques nous ont rappelé, non-seulement l'activité prodigieuse du port d'Anvers, mais encore sa situation au milieu des vertes prairies, que décorent, comme des bouquets d'arbres, les mâts et les pavillons de toutes les nations.

Les artistes flamands avaient une autre manière de signer leurs œuvres, c'était d'y placer leurs portraits. L'école chrétienne de Bruges elle-même l'employait. Les peintres se mettaient en scène, non par vanité, mais par dévotion. Hubert et Jean Van Eyck se sont représentés dans leur célèbre tableau du *Triomphe de l'Agneau.* Bernard Van Orley de Bruxelles est un des auditeurs de *Saint Norbert réfutant l'Hérésiarque Tanchelin.* Frans Floris figure dans une de ses compositions, broyant des couleurs, derrière saint Luc, qui est aussi le portrait d'un autre peintre.

Au milieu des figures idéales et traditionnelles des Apôtres, nous avons reconnu trois portraits de moines bénédictins, ceux de Michel Bureau, de Guillaume Cheminart et de Jean Bougler. Nous avons signalé un autre portrait; le personnage qui tient le linceul de la Vierge, en face du prieur de Solesmes, ne peut être qu'un de ses contemporains; sa physionomie, ses cheveux, sa barbe et son costume excentrique ne permettent pas de voir en lui un Apôtre. Trois autres figures présentent le même caractère et ont avec ce personnage, un air de famille; deux se trouvent dans la Pâmoison, derrière Notre-Seigneur et saint Jean; la troisième est au milieu d'un des groupes de l'Assomption, près de David, levant la main comme pour se garantir de la lumière qui rayonne de la Vierge triomphante. Ces quatres figures ne seraient-elles pas les portraits des quatre artistes d'Anvers.

Nous ne connaissons pas les portraits des frères de

Frans Floris, mais nous avons le sien, placé en tête de sa vie écrite par Paul Mantz, dans l'*Histoire des peintres* de Charles Blanc. Ce portrait a été fait sans doute sur une ancienne gravure qui a pu servir aussi au sculpteur de Solesmes. Le ciseau ne pouvait mieux traduire cette physionomie fine, cette nature ardente, son front large, ses pommettes saillantes, sa bouche sensuelle, ses cheveux frisés et sa barbe peu abondante. Il avait alors trente-deux ans; c'est aussi bien son âge que son caractère, et ce portrait tranche sur tous ceux de ses contemporains.

Corneille de Vriendt, son frère, comme chef de l'atelier doit avoir une place d'honneur, et c'est pour cela que nous croyons, sans pouvoir l'affirmer, que c'est lui qui fait face à Jean Bougler, dont il a si bien exécuté les projets.

Les portraits des quatre frères admis, ne pouvons-nous pas chercher si ces artistes ont laissé quelques souvenirs particuliers à Solesmes ? Nous avons attribué à Corneille la part principale, l'architecture et les plus belles statues, la Vierge, les Apôtres et le portrait de Jean Bougler; il est permis de voir dans les vases nombreux qui font partie de l'ornementation, une trace du goût de Jean, le protégé de Philippe II, pour la céramique.

Nous avons reconnu que l'autel où se trouve le groupe de la *Pietà* avait été compris dans les embellissements de Jean Bougler. Derrière ce groupe, on aperçoit les restes d'une peinture malheureusement recouverte d'une couche de chaux qu'il a été impossible d'enlever; ne serait-ce pas là une improvisation du facile pinceau de Frans Floris ?

Mais voici une conjecture qui offre plus de précision et qui assurerait à Jacques de Vriendt, le peintre verrier de Sainte-Gudule, une part brillante dans les travaux de l'église de Solesmes.

Au fond de l'ancien chœur, existait une verrière dont nous possédons encore quelques fragments. D'après la no-

tice descriptive de l'*Essai historique,* elle représentait le monde placé entre le ciel et l'enfer. Dans la partie supérieure, le Christ-Juge, au milieu des anges et des saints; dans la partie inférieure, les démons et les damnés; et au bas de la région moyenne, où vivent les hommes, on lisait cette inscription : Ah! s'ils savaient, s'ils comprenaient et s'ils prévoyaient leurs fins dernières! *Utinam saperent, et intelligerent, ac novissima providerent* (1)!

Cette composition appartient bien à l'école flamande et rappelle les nombreux livres d'allégories, publiés par les graveurs d'Anvers. A en juger par les échantillons que nous en avons, ce vitrail n'est pas français et ne ressemble en rien aux beaux vitraux de l'église de Sablé, qui sont du règne de Louis XI, comme l'indiquent les armoiries qui s'y trouvent. Le style, les costumes et les procédés sont tous différents. L'effet en était admirable, au dire d'une personne très-compétente qui l'a vu dans son encadrement de pierre. Les teintes étaient vives et harmonieuses; les figures largement modelées dans la même couleur; elles ne devaient pas présenter à l'œil cette bigarrure, cette mosaïque irrégulière qu'ont souvent nos vitraux du xve siècle. Les démons rappellent ceux de Frans Floris dans son tableau de saint Michel, et les nombreux petits anges peints en camaïeu rouge, bleu ou vert, sont bien de la même famille que ceux de la chapelle de Jean Bougler. Il y en a que nous avons été très-surpris et très-heureux de retrouver dans le célèbre vitrail de Sainte-Gudule de Bruxelles; ce sont les chérubins enveloppés de leurs ailes et priant les mains jointes. D'après les guides, qui font ordinairement autorité en pareille matière, le Jugement dernier de Sainte-Gudule aurait été dessiné par Frans Floris et exécuté par son frère Jacques; mais nous

(1) Deutéronome, xxxii, 29.

trouvons à cette attribution, une grande difficulté que nous soumettons aux savants archéologues de Belgique.

La grande verrière de Sainte-Gudule est datée de 1528 et a été donnée par le cardinal Évrard de La Marck, prince-évêque de Liége (1). Or Frans Floris est né en 1520, et son frère était plus jeune que lui; comment les deux frères, qui n'avaient pas encore dix ans, auraient-ils pu, en 1528, exécuter une œuvre aussi considérable?

En attendant que les juges compétents donnent la solution du problème, nous proposerons une explication qui nous semble concilier la chronologie et la tradition. Le vitrail de Sainte-Gudule offre deux parties très-distinctes et d'un style tout différent. La partie supérieure, où le Souverain Juge est représenté au milieu des anges et des saints, appartient à l'ancienne école, et peut avoir été exécutée en 1528, dans l'atelier des de Vriendt, tandis que la partie inférieure n'est qu'une froide imitation des ressuscités de Michel-Ange. Cette bande d'hommes et de femmes déshabillés, à la mode de la Renaissance, peut très-bien avoir été dessinée par Frans Floris, vingt ans plus tard, lorsqu'il revint d'Italie et qu'il eut l'occasion d'introduire dans le vitrail de Sainte-Gudule, les inconvenances du style nouveau. Son frère Jacques l'aida dans cette triste besogne.

Le vitrail du chœur de Solesmes n'avait de ressemblance qu'avec la partie supérieure du vitrail de Bruxelles. Dom Guépin nous dit qu'il portait la date de 1532, mais sans se rappeler où il a trouvé ce renseignement. Si cette date existait, elle se rapprocherait de celle de Sainte-Gudule et on ne pourrait attribuer cette peinture sur verre à Jacques de Vriendt; elle serait seulement de l'atelier

(1) Ce précieux renseignement nous a été donné par M. l'abbé Delvigne, curé de Notre-Dame du Sablon.

d'Anvers et aurait précédé de beaucoup les sculptures de Solesmes, qui ont été terminées en 1553. Aurait-on mal lu la date, à cause de la ressemblance qui existait quelquefois, à cette époque, entre les 5 et les 3? Le vitrail eût été alors placé, en 1552, pendant qu'on travaillait encore à la chapelle de Jean Bougler.

Pour ne rien négliger dans notre étude, nous devons dire un mot de la pierre employée par les artistes d'Anvers. Elle n'est pas la même que celle du monument élevé par Michel Colombe; elle est plus blanche, plus fine de grain, plus susceptible de poli que le bourré de Touraine. C'est cependant une pierre de France; les sculpteurs flamands n'en connaissent pas d'autres. Au XVI[e] siècle, comme de nos jours, ils tiraient leurs pierres d'une carrière des environs de Caen, qui existe encore et qui porte, à cause d'eux, le nom d'*Allemagne*. Ces pierres venaient par mer à l'embouchure de l'Escaut, remontaient jusqu'à Anvers et reprenaient le même chemin, lorsque les artistes en avaient fait des chefs-d'œuvre. Quand un atelier comme celui de Michel Colombe ou des de Vriendt d'Anvers recevait une lointaine commande, le maître allait ou envoyait prendre un plan exact des lieux, faisait en pierre ou en terre cuite, un projet que ses élèves *réduisaient en grand volume,* avec son concours et sous sa direction. Les statues et les parties importantes une fois terminées, étaient ensuite emballées avec soin pour être transportées et ajustées sur place, comme nous l'avons vu faire pour le monument de Louis XII et de la reine Anne, exécuté à Tours par Jehan Juste et transporté à Saint-Denis (1).

Les choses se passent encore de la sorte; il nous a été donné de visiter, dans les environs de Gand, un orpheli-

(1) Page 82. Les pierres qui servent à la restauration de la cathédrale de Cologne viennent de France.

nat bâti par le comte d'Hemptine, d'après les plans et les conseils de son ami, le baron Bethune d'Ydewalle, le rénovateur de l'art chrétien en Belgique. Près de l'orphelinat, et comme une de ses dépendances, se cache, sous de beaux arbres, un petit village d'artistes entièrement occupés à l'embellissement et à l'ameublement des églises. L'atelier le plus remarquable est celui de sculpture dirigé par le bon Blanchaert, *uu tailleur d'ymaiges* d'autrefois, qui vit au milieu de ses modèles de saints et de ses quarante ouvriers, sans s'inquiéter de la fortune et de la gloire. Il prie Dieu et compose naïvement des chefs-d'œuvre, où sa foi et l'étude du moyen âge l'inspirent bien mieux que ne pourrait le faire l'enseignement des académies. Ses statues et ses rétables rappellent les suaves compositions du peintre angélique de Fiesole. Aussi les commandes abondent et il ne peut y suffire. Pour les exécuter, il emploie les pierres de France. Puisse-t-il nous les renvoyer sculptées, comme celles de Solesmes, afin qu'elles nous apprennent à retrouver aussi les vraies traditions de l'art chrétien !

X

RÉPARATIONS ET CHANGEMENTS

DANS LA CHAPELLE

L'ENFANT JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS. STALLES DU CHŒUR.
ÉPOQUE DE CES TRAVAUX.

L'étude de la partie supérieure de la chapelle de Jean Bougler confirme jusqu'à l'évidence, l'explication que nous avons donnée des modifications apportées au plan primitif, et du transport de la colonnade dans la chapelle de droite. Les sculptures nous ont déjà fourni des preuves, et, si nous examinons l'architecture, la démonstration deviendra complète. Tout le fond du portique de l'Assomption présente une réparation grossière et maladroite. Les vides sont remplis avec des moellons noyés dans du mortier. Les voûtes si élégantes des deux arcades latérales, sont toutes lézardées et déshonorées par des remplissages informes. Ce n'est pas une restauration, c'est une ruine étayée. Le couronnement de la scène principale n'a pu être soutenu de la même manière. Il a fallu le reconstruire, en refaisant la voûte. De là un style différent, qui indique une autre époque. L'arcade est mal dessinée : le cintre est entouré d'ornements grossiers. L'intérieur est divisé en caissons qui n'ont aucun rapport avec les gracieux compartiments de la Renaissance, et les caissons sont remplis d'anges bien différents de ceux que nous avons admirés ailleurs.

L'entablement est lourd; la corniche repose sur des consoles à mascarons de la fin du XVI[e] siècle, et elle est surmontée du bœuf et du lion évangéliques, d'un style très-peu remarquable. Les petits édicules qui décorent la partie supérieure sont d'un inégal mérite. Quelques-uns sont des motifs charmants, copiés d'après l'antique; d'autres sont des imitations maladroites de ce qu'il a fallu remplacer.

Le couronnement de la scène de l'Apocalypse offre aussi la preuve d'une fâcheuse restauration. L'entablement, surmonté de dragons et d'oiseaux par trop fantastiques, est mal posé sur les colonnes; les lignes n'en sont pas horizontales. Les matériaux mêmes paraissent différents. Pour reconstruire la voûte, il a fallu démolir et refaire toute cette partie de l'architecture. De là le désordre que nous avons remarqué dans les figures des Vertus.

D'où vient cette perturbation dans l'œuvre de Jean Bougler? Est-elle le fait de la violence des hommes ou la suite d'un accident, d'un vice de construction? Les documents écrits sont muets à cet égard. Le priorat de Jean Bougler fut suivi de guerres de religion. Les protestants possédèrent Sablé et attaquèrent Solesmes en 1567; mais les moines et les habitants se défendirent vaillamment, et ils n'entrèrent pas dans l'église dont ils auraient mutilé les statues. De la rive opposée de la Sarthe, ont-ils canonné le pignon qui abritait le précieux monument? Nous n'en voyons aucune trace, et ils ont assez de ruines sur la conscience pour ne pas leur imputer, sans preuve, des méfaits nouveaux.

Nous croyons que le malheur constaté vient d'un vice de construction. Nous avons déjà signalé la faiblesse de l'angle du transsept qu'on a fortifié à l'intérieur par un grand arc de soutènement; mais s'il fallait faire une expertise, comme on le fait pour connaître la cause d'un incendie, nous fixerions le point de départ de la catastrophe à

l'endroit du mur où se trouvaient attachées les statues du Christ et de la Vierge, dans la scène de l'Assomption.

L'architecture présente dans cette partie de la chapelle, une masse considérable de matériaux. Tout le couronnement du portique n'est soutenu, en devant, que par des colonnes légères et pèse de tout son poids sur le mur du fond, qui a peu d'épaisseur et qu'on a été obligé d'affaiblir, pour lier la maçonnerie et donner à la scène plus de profondeur. Il est évident pour nous que le mur a cédé en cet endroit, et qu'il a cédé à une poussée intérieure. Si on examine le pignon du transsept, on remarquera qu'il a fallu le reprendre à la base et le porter sur une arcade pour ménager la place de l'ensevelissement de la Vierge; que le pignon a été exhaussé et surchargé pour construire la voûte; qu'il a perdu son aplomb à la hauteur du groupe de l'Assomption et qu'on a été obligé de le soutenir par un contre-mur extérieur.

Il a suffi d'un retrait, d'un vide de quelques centimètres pour déterminer la chute de la voûte, et l'architecte qui l'a relevée, a cherché les moyens d'éviter un nouveau malheur. Pour fortifier le point le plus faible, il a construit, comme nous l'avons dit, des arcs en plein cintre qui soutiennent les voûtes du transsept, et il a donné aux pieds-droits, du côté de la nef, une épaisseur qui a nécessité le déplacement de la colonnade faisant face à la Pâmoison. Si on eût été à une époque archéologique comme la nôtre, il eût été possible de modifier cette colonnade et de l'approprier à l'espace, pour ne pas détruire l'unité de l'œuvre de Jean Bougler; mais on n'avait pas alors ces scrupules artistiques, et les colonnes furent transportées dans la chapelle de droite. Il y avait d'ailleurs une raison à ce changement. Les religieux voulurent ouvrir, en cet endroit, une porte qui leur permît d'aller de leur cloître à leur chœur, sans traverser la nef, occupée par le public, et

8

c'est cette porte qui a empêché de raccorder les nouvelles lignes d'architecture avec les lignes anciennes du monument (1).

Le sujet choisi pour orner le côté de la chapelle n'a pas de rapport avec le poëme de Jean Bougler en l'honneur de la Vierge. Le sculpteur y a représenté l'*Enfant Jésus au milieu des docteurs.*

Sous un portique du temple, l'Enfant Jésus, assis au premier plan, interroge un docteur qui tient le livre des Écritures et des lunettes. Derrière lui, Marie et Joseph arrivent, tout joyeux de retrouver Celui qu'ils cherchaient. Dans le fond, trois docteurs discutent et s'étonnent de la sagesse de l'enfant. L'un d'eux tient un livre entr'ouvert où se lit le texte un peu altéré de saint Matthieu (ch. XIII, 55) : « Comment cet enfant sait-il les Écritures, puisqu'il n'a pas été instruit ? N'est-ce pas le fils d'un ouvrier ? Sa mère ne s'appelle-t-elle pas Marie et ses frères, Jacques, Joseph, Simon et Judas ? et ses sœurs ne sont-elles pas parmi nous ? D'où viennent donc toutes ces choses ? d'où viennent cette sagesse et cette puissance (2) ? »

Un autre docteur, placé derrière l'Enfant Jésus, se

(1) Cette porte n'existe plus; il serait facile maintenant de restituer à la chapelle de Jean Bougler sa forme et sa beauté primitives. Il faudrait transporter à droite, en face de la Compassion, la scène de l'*Enfant Jésus au milieu des docteurs.* La colonnade enlevée, reprendrait son ancienne place; on réunirait les deux arcades en une seule, et dans cette arcade, on pourrait placer la statue de Dom Guéranger, qui a bien le droit de figurer dans la glorification de la Vierge, comme ses prédécesseurs, Guillaume Cheminart et Jean Bougler. Il présenterait un texte sur l'Immaculée Conception; et au bas de sa statue, en face de l'autel, on placerait, tôt ou tard, son tombeau, qui ne peut rester dans une crypte, caché aux regards des fidèles et à l'amour de ses enfants.

(2) *Quomodo hic scripturas scit, cum non didicerit ? Nonne hic est filius fabri ? Nonne mater ejus dicitur Maria ? et fratres ejus Jacobus et Joseph et Simon et Judas? et sorores ejus ? Nonne omnes apud nos sunt ? Unde ergo huic omnia ista? unde ergo tam sapientia hæc magna et virtus ?*

tourne vers un personnage qui vient d'entrer et semble disputer avec lui. Sur son livre est écrit ce texte: « Le sceptre ne sera pas enlevé de Juda, ni le prince de sa postérité, jusqu'à ce que vienne celui qui doit être envoyé » : *Non auferetur sceptrum de Juda et dux de femore ejus, donec veniat qui mittendus est* (Gen. XLIX, 10).

Un autre docteur présente ce texte : « Une étoile sortira de Jacob et un homme s'élèvera d'Israël, et toute la terre lui appartiendra » : *Orietur stella ex Jacob et consurget homo de Israel et erit omnis terra possessio ejus* (Num. XXIV, 17).

Toutes ces statues sont d'un style très-médiocre et d'une exécution grossière. Les expressions sont communes et les poses tourmentées. Il est impossible de les attribuer aux artistes dont nous venons d'étudier les œuvres.

Quel motif a pu faire choisir ce sujet qu'il est difficile de rattacher à ceux qui l'avoisinent? La fin du XVIe siècle fut une époque de controverses religieuses, et Solesmes eut à souffrir des guerres civiles que firent naître en France, les doctrines de Luther. L'Enfant Jésus enseignant dans le temple, ne serait-il pas une réponse à l'orgueil des prétendus réformateurs ? Nous le pensons, et nous croyons reconnaître, comme M. Charles Lenormant, dans le personnage qui entre et vers lequel se tournent les docteurs, le portrait bien connu du moine apostat de Wittemberg (*Essai historique*, p. 126).

Quelle date donnerons-nous à l'accident dont nous venons de constater les suites ? La réparation suivit probablement de près le désastre. Il fallait veiller à la solidité de l'église et à la conservation du précieux monument qu'elle abritait. On se hâta, et ce fut peut-être une des causes de l'infériorité des artistes qu'on employa. L'architecture des parties réparées et de la scène de l'Enfant Jésus dans le temple, nous semble indiquer le règne de Henri IV. Le

style en est classique et froid, l'ornementation, pauvre et sèche. La partie la mieux réussie est la porte extérieure qui communiquait avec le cloître et qui orne maintenant l'entrée de la sacristie. Quant à la sculpture, elle est si médiocre qu'il est difficile d'y voir le caractère d'une époque. Nous ne la réclamerons pas comme une gloire de notre art national ; nous l'attribuerons plutôt à des artistes flamands ou allemands.

Sous quel prieur ou quel abbé furent exécutés ces travaux ? L'histoire ne nous en dit rien. A la fin du XVIe siècle, le prieuré de Solesmes et l'abbaye de la Couture languissaient sous le fatal régime de la commende. Leurs dignitaires touchaient les revenus et les dépensaient ailleurs. S'il fallait désigner un généreux protecteur, nous ne nommerions pas le cardinal de Bourbon qui fut abbé de la Couture en 1575 et mourut en 1590. Les ligueurs le firent roi, et Henri III le retint prisonnier. Nous lui préférerions son successeur, le cardinal de Vendôme, qui témoigna de l'intérêt aux moines de Solesmes et leur fit quelque bien; mais nous n'avons aucune preuve pour appuyer cette opinion (1).

On peut attribuer à la même époque et aux mêmes artistes, les boiseries des stalles qui ornent maintenant le nouveau chœur et qui représentent l'Arbre de Jessé. Au XVIe siècle, ces boiseries étaient placées devant le maître-autel et formaient un petit chœur qui s'avançait jusque dans le transsept. La porte à claire-voie qui le fermait, se trouve encore à l'entrée de l'église avec quelques

(1) Les réparations de la chapelle eurent lieu peut-être sous le priorat de Jean du Bois (1594-1599), qui eut des rapports avec un riche habitant de Sablé, Olivier L'Évêque, protonotaire apostolique, aumônier d'Henri IV et fondateur d'un collége à Sablé. Il fit, à cette occassion, plusieurs échanges importants avec le prieuré. (*Solesmes et Dom Guéranger,* page 29.)

anciens panneaux. Des deux côtés étaient placés extérieurement deux autels surmontés de deux bas-reliefs qu'on voit sous l'orgue : Samson déchirant le lion et attachant des torches aux queues des renards pour incendier les moissons des Philistins; la Vision de Jessé, la Vierge sortant d'une fleur.

Cette disposition fut changée par les religieux de la congrégation de Saint-Maur. Les stalles furent retournées ; la stalle du prieur fut mise au fond, à la place de l'autel, et l'autel fut placé en avant sous la voûte du transsept. Les stalles étaient peu nombreuses et les figures des ancêtres de la Vierge étaient sur deux rangs ; le dais qui les surmontait était orné de lambrequins et de statues d'Apôtres dont il reste quelques débris dans les combles de l'église.

Lorsqu'en 1865, l'église fut agrandie et le nouveau chœur reconstruit, M. Foubert, l'habile sculpteur de Sillé-le-Guillaume, restaura et multiplia ces stalles avec une rare intelligence. Il dédoubla les figures qu'il unit de chaque côté par des rameaux partant de Jessé et de David et se terminant à la statue de la Vierge qui domine la stalle abbatiale.

Les ancêtres de la Vierge sont à droite d'après la généalogie de saint Luc, et à gauche, d'après celle de saint Matthieu. Les miséricordes ont été aussi réparées et complétées, avec tant de goût qu'il serait difficile de distinguer les anciennes des nouvelles. L'artiste, tout en conservant les profils et les moulures, a donné à ces stalles plus de simplicité et de pureté. Il a corrigé l'œuvre de ses devanciers, sans rien innover ; modestie archéologique bien digne de son talent. M Foubert a montré depuis, en exécutant les magnifiques stalles de l'abbaye de Sainte-Cécile, ce qu'il pouvait faire comme architecte.

Le style et les sculptures des boiseries de Saint-Pierre

de Solesmes indiquent un travail allemand. Elles ont aussi un certain rapport avec les curieuses boiseries de la cathédrale du Mans, qui paraissent cependant un peu plus anciennes, puisqu'elles portent la date de 1575.

XI

LES SCULPTURES DE SOLESMES

SAUVENT LE PRIEURÉ

PRIEURS COMMENDATAIRES. CONGRÉGATION DE SAINT-MAUR. RÉVOLUTION FRANÇAISE. VENTE DU PRIEURÉ. DÉCRET DE L'EMPEREUR. L'ENFANT DE SABLÉ. LE PRIEURÉ DEVIENT ABBAYE.

Après avoir étudié les sculptures de Solesmes et cherché à en connaître les dates et les auteurs, nous en compléterons l'histoire en disant comment elles ont été conservées pendant la Révolution française, et providentiellement rendues à l'ordre de Saint-Benoît dont elles sont une gloire.

Le prieuré de Solesmes avait souffert, comme les autres monastères, du fléau de la commende. Les abbés et les prieurs touchaient les revenus, sans s'inquiéter de l'observance. La règle s'oubliait dans des préoccupations mondaines, et souvent les religieux ne conservaient pas plus l'habit que le nom de moines. Quelques-uns cependant protestèrent contre ces jours de décadence et rappelèrent le passé, en se distinguant dans la chaire, les lettres et les sciences.

Sous Gabriel de Sourches (1620-1670), prieur commendataire, le prieuré de Solesmes reçut la réforme de la congrégation de Saint-Maur, avec moins d'opposition que ne l'avait fait l'abbaye de la Couture. La résistance de quelques moines y avait été poussée jusqu'à l'émeute

et aux coups de fusil; et les religieux bénédictins réformés, qui étaient sortis de la Couture pour une procession, le samedi de la Passion de 1659, en trouvèrent les portes barricadées à leur retour et n'y rentrèrent que deux ans après, en septembre 1661, par un arrêt du parlement. (*Essai historique*, p. 66.)

Les choses se passèrent plus pacifiquement à Solesmes. Le prieuré ne comptait plus que quatre anciens religieux qui traitèrent avec la congrégation de Saint-Maur, et s'éteignirent successivement à l'ombre de leur cloître. Ceux qui es remplacèrent, rétablirent la régularité et améliorèrent le temporel, quoique vivant toujours sous le régime de la commende. Ils réparèrent les bâtiments qui tombaient en ruine, pourvurent aux besoins de la sacristie et firent même quelques embellissements dans l'église, quoique leur congrégation se distinguât plus par la science que par le goût des arts. Ils changèrent, comme nous l'avons dit, la disposition du chœur, et y mirent les carreaux de marbre rouge et noir dont on voit encore les restes. Ils élevèrent des autels dans le style un peu lourd du temps et restaurèrent le tombeau de Geoffroy, mort en 1170, en le confondant seulement avec Geoffroy, le fondateur du prieuré, mort peu après sa fondation, en 1010.

En 1682, un violent orage ravagea la vallée de la Sarthe et renversa la flèche élégante de Jean Bougler. Le clocher actuel ne fut bâti qu'en 1729. Les bâtiments du prieuré avaient été reconstruits en 1722, en même temps que le château de Sablé.

A la fin du XVIIIe siècle, la Renaissance et le protestantisme portèrent leurs derniers fruits. La Révolution inaugura son règne, en renversant les trônes et en persécutant l'Église. Au nom de la liberté et des principes de 89, l'Assemblée constituante supprima les ordres religieux, et les moines de Solesmes furent obligés de quitter leurs

paisibles cellules dans les premiers jours de 1791. Le 4 avril de la même année, le monastère et ses dépendances furent mis en vente et achetés par M. Lenoir de Chanteloup. L'argenterie, les livres de chœur et les ornements furent saisis par la municipalité de Sablé. La relique de la Sainte Épine fut heureusement sauvée.

Le prieuré de Solesmes, devenu propriété particulière, fut protégé par la loi. L'église n'eut pas à subir de profanation pendant la Terreur; elle resta fermée. A certains jours seulement, le cloître désert s'ouvrait pour quelques fêtes, quelques rendez-vous de plaisir; et alors les cris joyeux de la danse remplaçaient la psalmodie des anciens moines. Cependant la tourmente révolutionnaire s'apaisa. Le Concordat rendit un peu de liberté religieuse et ramena de l'exil, le curé de Solesmes. L'église paroissiale s'ouvrit au culte, mais celle du prieuré n'était encore visitée que par quelques curieux qu'attiraient ses célèbres sculptures. Ce fut alors qu'elle faillit perdre les œuvres d'art qui font sa gloire.

Le gouvernement qui avait arrêté le flot sanglant de la barbarie, retirait des ruines amoncelées, les épaves de la civilisation. Il entassait dans les grandes villes, au profit de sa centralisation despotique, tout ce qui pouvait servir aux sciences et aux arts. Les documents historiques des monastères enrichirent ses archives; leurs tableaux et leurs statues ornèrent ses musées. Les départements imitèrent Paris, et les préfets, le Maître. Le préfet de la Sarthe convoita les sculptures de Solesmes et voulut illustrer son règne, en les plaçant dans la cathédrale du Mans. Un arrêté du 6 brumaire an XII, décida : « que les statues existantes dans l'ancienne église des ci-devant religieux bénédictins de Solesmes en seraient retirées et transportées au Mans, et qu'il serait procédé à cette opération par le sieur Renouard, bibliothécaire du département et

membre de la Société des Arts, assisté du sieur Lemaire, sculpteur. »

Cet enlèvement des sculptures en eût causé la ruine. Il eût entraîné aussi la destruction de l'église et du prieuré. Qui eût jamais songé à les conserver, s'ils eussent été dépouillés des œuvres d'art qui en étaient l'ornement? M. Lenoir de Chanteloup défendit ses droits et opposa aux prétentions du préfet de la Sarthe, l'acte de vente du 4 avril 1791. Les statues n'avaient pas été exceptées, et le décret de la Convention qui réservait les œuvres d'art dans la vente des biens nationaux, étant postérieur à l'adjudication, ne pouvait avoir d'effet rétroactif.

Le préfet ne se rendit pas à l'évidence, et la lutte entre le propriétaire et l'administration dura huit ans. Une commission fut nommée pour visiter les sculptures de Solesmes et en préparer le transport. Les 24 et 25 novembre 1807, elle vint, après d'inutiles sommations, forcer les portes de l'église et rédiger un procès-verbal descriptif qui fait peu d'honneur à son président, M. Renouard, prêtre sécularisé, devenu bibliothécaire et membre de la Société des arts. Il y donne une preuve curieuse de son incompétence esthétique et littéraire, dans ces quelques lignes consacrées à la célèbre statue de la Madeleine, du tombeau de Notre-Seigneur : « La *statue* de la Madeleine, isolée au pied du sépulcre, et assise, *les mains sur les genoux,* dans l'attitude de la douleur *qu'elle semble communiquer* à ceux qui la regardent, présente une *statue* étonnante pour le siècle, où *elle*, comme les autres, ont été travaillées. Son costume, *plus européen qu'oriental*, nous a paru un défaut. La draperie n'a pas tout le moëlleux et les ondulations qu'elle pourrait avoir, quoiqu'elle soit assez bien sculptée. » (*Essai historique,* p. 93.)

Encouragé par un si beau procès-verbal, le conseil de préfecture de la Sarthe continua à repousser les réclama-

tions de M. Lenoir de Chanteloup qui s'était adressé au Conseil d'État; et le 30 août 1811, il rendait un arrêté qui paraissait définitif, puisqu'il y était déclaré « que les statues de pierre qui se trouvent dans l'église du prieuré de Solesmes, acquise par le requérant, le 4 avril 1791, ne font point partie de son adjudication. »

Heureusement qu'il y avait un juge, non pas à Berlin, mais à Wilna, où l'Empereur préparait son expédition de Russie. Le 11 juillet 1812, fête de la translation de saint Benoît, Napoléon signait un décret qui annulait l'arrêté du Conseil de préfecture de la Sarthe, et déclarait que « ni le procès-verbal d'expertise des maisons et terrains appartenant au prieuré de Solesmes, ni le procès-verbal d'adjudication desdits objets ne font réserve des objets contestés; qu'au contraire, il résulte des expressions du procès-verbal d'adjudication que les statues font parties nécessaires de l'acquisition faite par le sieur Lenoir de Chanteloup. »

Les sculptures de Solesmes étaient sauvées et le décret de l'Empereur accomplissait un autre décret de la Providence très-important pour la France et pour l'Église.

Il y avait alors à Sablé, un enfant qui aimait beaucoup Solesmes. Dès l'âge de trois ans, il désignait à sa bonne, le vieux prieuré comme but de ses promenades, et les jours où le cloître s'ouvrait pour quelques fêtes mondaines, il y entrait avec la foule. Ce n'était pas la musique et le mouvement qui le captivaient, mais il s'extasiait devant ces arcades, ces boiseries, ces tables et ces bassins qui avaient servi aux moines. Tout lui semblait d'une grandeur merveilleuse, et il ne se lassait pas de voir et de toucher. Ses impressions étaient plus vives encore, lorsqu'il pouvait se glisser dans l'église déserte, et contempler ce monde de statues, ces Apôtres, ces anges, ces femmes, ce dragon à sept têtes, tous ces personnages dont on avait peint les yeux et qui semblaient le regarder et lui parler un mystérieux lan-

gage. Il questionnait alors, et son imagination recueillait avec avidité tout ce qu'on lui racontait des religieux qui avaient fait faire ces statues. C'étaient là ses histoires de revenants, et les *ci-devant* bénédictins animaient sans doute quelquefois les rêves de cet enfant qui devait les faire revivre à Solesmes ; car cet enfant s'appelait *Prosper Guéranger*.

La Providence le conduisit comme par la main, dans sa vocation. Il s'y prépara par de fortes études. Au collége, on l'appelait le *moine*, parce qu'il travaillait et lisait comme un moine. Il officiait aussi déjà; il était chargé de réciter les prières communes, lui qui devait remettre en honneur les prières liturgiques de l'Église. Au séminaire, étant sous-diacre, il rêva du Mont-Cassin avec un de ses professeurs qui avait été élevé par un ancien prieur bénédictin.

Ce germe monastique se développa dans son âme forte et fidèle. Lorsqu'il reçut à Tours l'onction sacerdotale, des mains du successeur de saint Martin, il alla s'agenouiller pieusement sur les ruines de Marmoutier. La révolution de 1830 le trouva parmi les défenseurs de la liberté religieuse de l'*Avenir;* mais lorsque l'encyclique de Grégoire XVI eut séparé l'ivraie du bon grain, il quitta Lamennais et entreprit pour l'Église, ces combats qui ont rempli sa vie. La première conquête tentée fut le rétablissement des ordres religieux en France. Le prieuré de Solesmes et ses sculptures, si chères à son enfance, se présentèrent à sa pensée, et ce fut là son objectif. L'entreprise était difficile. Il avait contre lui l'hostilité ouverte du gouvernement et les résistances craintives de l'autorité ecclésiastique. Il triompha cependant.

Dieu avait préparé la victoire, en faisant échouer tout ce qu'on avait tenté pour utiliser les bâtiments du prieuré. Les propriétaires découragés se décidèrent à en vendre les

matériaux. L'église même devait être en partie démolie, et si les sculptures du transsept étaient épargnées, elles pouvaient être, au premier jour, livrées aux fantaisies d'un amateur. Les descriptions romantiques de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris* et les éloquents plaidoyers de M. de Montalembert avaient mis en honneur les œuvres du moyen âge, et on peut dire que les monuments élevés par Guillaume Cheminart et par Jean Bougler furent pour beaucoup dans la conservation et la résurrection du monastère de Solesmes.

Lorsque le marteau destructeur s'attaqua aux voûtes du cloître, toutes les indécisions de l'évêque du Mans cessèrent, et l'autorisation d'acheter fut accordée à ceux qui voulaient rétablir l'ordre de Saint-Benoît en France. Le 11 juillet encore, fête de la translation du saint Patriarche, en 1833, vingt et un ans après le décret impérial de Wilna, l'église de Saint-Pierre de Solesmes fut réconciliée, et les successeurs des *ci-devant* bénédictins en reprirent la règle.

Nous n'avons pas à raconter la gloire nouvelle du prieuré de Solesmes, comment il devint abbaye, et la citadelle de la liturgie romaine, la forteresse sur laquelle flotte le drapeau de la monarchie pontificale, le rempart qui soutint de si bons combats contre l'hérésie gallicane et les erreurs contemporaines. Ce récit des temps héroïques de Solesmes sera un des plus beaux chapitres de l'histoire de l'Église de France, à notre époque.

Nous avons voulu seulement rattacher à cet événement les sculptures célèbres que nous avons étudiées et expliquées dans ce travail. Dieu se sert de tout pour accomplir ses desseins. Sa sagesse s'est jouée dans l'univers, en créant les astres qui parcourent l'immensité et les fleurs qui parent nos campagnes. Sa Providence se plaît aussi à se manifester dans les plus petits détails comme dans les

plus grandes révolutions des empires. La municipalité de Sablé avait vendu et pillé le prieuré de Solesmes, mais elle avait oublié dans la sacristie, les rameaux bénits qui avaient servi aux moines en 1790. La Passion s'était renouvelée dans l'Église, et le Christ paraissait bien mort. Mais les Bénédictins de la congrégation de France retrouvèrent les rameaux qu'avaient portés leurs ancêtres; et ils les brûlèrent, selon l'usage liturgique, pour en faire des cendres. Le phénix renaissait de ces cendres, et le futur abbé de Solesmes put en marquer le front des témoins de cette résurrection, et leur dire que ceux qui voulaient tuer le Christ, n'étaient que poussière et retourneraient en poussière, mais que le Christ ressuscité ne mourrait jamais.

XII

SAINT-PIERRE DE SOLESMES

PLAN PRIMITIF DE L'ÉGLISE. SES MODIFICATIONS JUSQU'A NOS JOURS.

Nous avions pensé avoir suffisamment expliqué, dans notre étude sur les sculptures de Solesmes, le plan primitif de l'église de Saint-Pierre, et montré clairement qu'elle avait été plutôt agrandie que diminuée; mais la *Basilique à trois nefs* a encore des partisans, et dans la brochure où un si juste et si touchant hommage est rendu à la mémoire de Dom Guéranger, l'auteur croit devoir renouveler et développer ce que le vénérable Abbé avait dit dans son *Essai historique*. Nous avions discuté longtemps avec lui nos explications, et lorsque nous eûmes imprimé notre travail, il parut en adopter toutes les conclusions. Restait-il quelques doutes dans son esprit, et voulut-il nous les cacher avec cette bonté qui lui était si ordinaire? Nous l'ignorons, mais nous acceptons cette défense posthume de son opinion, sachant très-bien l'autorité que doit avoir la parole du Maître et du Père. Si nous osons la contredire, c'est qu'à son exemple, nous mettons la vérité au-dessus des personnes, et que nous ne croyons pas manquer à sa chère et sainte mémoire, en ne pensant pas comme lui, sur une question purement archéologique.

Nul n'admire plus que nous, tous les mérites de Dom Guéranger; il a fait mieux que de l'archéologie, en renouvelant parmi nous la liturgie romaine; et en fait de doc-

trine, il partageait, pour ainsi dire, l'infaillibilité pontificale. Mais il était trop savant pour ne pas reconnaître qu'il ignorait quelque chose, et nous l'avons entendu souvent plaisanter avec autant de simplicité que d'esprit, sur son incompétence mathématique. Pourquoi s'étonner que, faute de quelques notions pratiques en architecture, il n'ait pas résolu tous les problèmes que lui présentait sa chère église de Solesmes ?

Du reste son défenseur est beaucoup plus affirmatif que lui et s'égare aussi bien davantage. Il *reconnaît du premier coup d'œil le caractère du XI[e] siècle*, donne la date et la raison de la suppression des nefs collatérales, et raconte comment *les arcades en plein cintre de la nef principale ont été fermées et les murailles reconstruites avec des matériaux de rencontre.* Nous essayerons de maintenir ce que nous avons dit dans notre premier travail ; et pour démontrer que des nefs collatérales n'ont jamais existé, nous nous servirons des preuves employées pour établir le contraire. Nous soumettons le débat aux archéologues et surtout aux architectes qui voudront bien étudier avec nous la question, et nous nous en rapporterons à leur jugement.

Nous avons dit et nous répétons que l'église du prieuré de Solesmes, fondé en 1010 par le seigneur de Sablé, Geoffroy le Vieux, devait ressembler à toutes les petites églises romanes bâties à cette époque dans nos contrées; qu'elle présentait la forme régulière d'une croix latine et qu'elle s'étendait depuis l'abside circulaire retrouvée au chevet de l'ancien chœur, jusqu'à la tour qui s'élevait sur sa façade d'entrée. Nous ajoutions qu'elle avait été prolongée au XIV[e] siècle, jusqu'à la porte actuelle dont la date est écrite sur ses colonnettes et ses charmants chapiteaux; qu'enfin après sa ruine presque complète par les Anglais, elle avait été restaurée, voûtée et décorée aux

XVe et XVIe siècles, par les grands prieurs de Solesmes, Philibert de la Croix, Guillaume Cheminart et Jean Bougler.

Comme première preuve de ce que nous voulons établir, nous présenterons le plan général de l'église, relevé en 1863 par M. David, l'habile architecte du Mans, avant la construction du nouveau chœur et l'addition des chapelles ouvertes sur la nef. Le travail de ce témoin impartial nous fait connaître l'état de l'église avant la Révolution, et confirme pleinement notre système. Dans toute la partie que nous attribuons au XIe siècle, les fondations et les murs ont un mètre d'épaisseur, tandis que dans la partie ajoutée, selon nous, au XIVe, les murs n'ont que 70 centimètres. Comment expliquer cette différence, si tout l'édifice était de la même époque ? La tour s'y dessine avec ces contreforts d'angle et son escalier extérieur, et ne laisse aucun doute sur sa forme primitive; car nous ne pouvons admettre qu'elle eut, dans l'origine, une forme rectangulaire, et que ce soit Jean Bougler qui *lui donna la forme carrée qu'elle affecte encore aujourd'hui*. Une tour dont les côtés ne seraient pas égaux, offrirait un phénomène archéologique très-extraordinaire au XIe siècle, et sa quadrature au XVIe, sans être aussi merveilleuse que celle du cercle, aurait entraîné un ramaniement plus difficile que sa réédification complète. Cette singulière hypothèse vient d'une interruption dans l'appareil ancien, à l'angle de la façade méridionale. Cette interruption a été causée par un accident, par une lézarde qui a nécessité de ce côté, un contrefort supplémentaire; mais les arêtiers sont restés les mêmes. La grande ogive du XIVe siècle, qui se voit au-dessus des voûtes, a remplacé la façade d'entrée, dont on aperçoit un reste de mur restauré, près de la statue de saint Pierre, et dont on doit retrouver les fondations sous le dallage de l'église. Jean Bougler a exhaussé la tour sans l'élargir, et il est facile de suivre son travail au-dessus de l'appareil où est placée la fenêtre.

Ne multiplions pas les problèmes et contentons-nous de celui que nous offre la position du clocher sur la seconde travée, au lieu d'être, comme à l'ordinaire, sur l'entrée ou au centre du transsept. Nous l'avions expliquée par l'agrandissement de l'église au XIVe siècle. On propose une *solution plus plausible*. Ce serait d'admettre que la *première travée était primitivement un narthex à l'entrée de l'église. Narthex* est le nom un peu ambitieux des porches ouverts ou fermés qui précèdent quelquefois nos églises, et qui en sont une dépendance extérieure et séparée. Quand ce porche, ce narthex a-t-il été changé en travée? Au XIVe siècle sans doute, comme l'indique le style du portail. Mais alors on a donc supprimé l'ancienne entrée de l'église, ainsi que nous l'avons expliqué; l'église a été plutôt augmentée que diminuée, et il ne faut pas regretter *l'ampleur de la Basilique romane qui n'était plus au XVe siècle qu'une grande chapelle.*

Si l'église a gagné en longueur, a-t-elle du moins perdu en largeur, par la destruction des nefs collatérales? C'est ce que nous allons maintenant examiner.

Les nefs collatérales sont très-rares au XIe siècle. Ce ne fut que dans le développement prodigieux de notre architecture, à la fin du XIIe siècle, qu'elles furent généralement adoptées pour nos grandes cathédrales. L'archéologie nous montre une certaine hiérarchie, une paternité, une filiation dans la construction des églises du moyen âge. Lorsqu'un édifice important s'élève dans une contrée, il devient le type des églises secondaires qui en imitent le caractère et les dispositions. Cette loi est plus évidente encore dans l'architecture monastique. Les abbayes mères donnent le plan et le style des monastères qu'elles fondent. Aussi existe-t-il une architecture spéciale pour les différents ordres religieux, pour les Bénédictins comme pour les Dominicains et les Franciscains. Elle peut varier selon les temps,

mais elle porte toujours l'empreinte de leur esprit et de leur règle.

Au XIe siècle, la cathédrale d'Angers n'avait pas plus de nefs collatérales que Saint-Pierre de la Couture du Mans, qui donna son nom et ses religieux au prieuré de Solesmes. N'est-il pas de toute invraisemblance que ce petit prieuré, plus ambitieux que sa mère, ait rejeté son exemple, pour donner à son église une largeur très-disproportionnée à sa longueur ?

Nous ne demanderons pas à ceux qui supposent des nefs collatérales, comment elles pouvaient se rattacher au transsept, nous leur proposerons une difficulté plus grande. Comment expliquer, avec des nefs collatérales, l'existence des contreforts ? Les contreforts des églises sont extérieurs; ceux de Saint-Pierre de Solesmes auraient été intérieurs, et auraient intercepté à moitié les nefs collatérales. Non-seulement il existe des contreforts droits, parallèles aux murs de l'église, et des contreforts d'angles sur la façade du clocher, mais il se trouvait, sur les deux côtés, des constructions qui rendaient impossible « cette ampleur de basilique « qu'on veut donner à une église de prieuré.

Le plan dressé en 1863 indique, au nord, non-seulement un massif énorme de maçonnerie dans lequel on a pratiqué, de nos jours, le passage conduisant au cloître, mais encore un escalier dont on a supprimé la partie inférieure pour construire la chapelle de Sainte-Scholastique (Plan n° 19). A la suite de cet escalier, était un passage communiquant avec les anciens bâtiments (n° 16); puis une salle voisine du transsept, dans le mur duquel fut ouverte, au XVIIe siècle, une porte pour arriver directement au chœur (n° 17). De ce côté, par conséquent, il n'a pu exister de nef collatérale.

Du côté opposé, c'est-à-dire au midi, le plan indique une

construction qui rend également une nef impossible. C'est la chapelle funéraire des seigneurs de Sablé (n° 13). Cette salle voûtée, placée en face de l'autel (*Essai hist.*) date-t-elle de la fondation du prieuré, nous l'ignorons; mais elle existait du moins au XIIe siècle. Au XIe, ce n'était pas encore l'usage d'ensevelir dans les églises. Les grands seigneurs eux-mêmes se faisaient enterrer, le long des murs, sous l'égout des toits ou dans des parties dépendantes de l'église; ce fut à la fin du siècle suivant que les morts furent placés à l'intérieur, avec des statues et des dalles commémoratives. (*Dictionnaire d'Architect.*, t. IX.) En 1170, Robert IV, seigneur de Sablé, fit une fondation pour le repos de l'âme de son frère Geoffroy, enterré dans ***l'église de Saint-Pierre de Solesmes, devant l'autel du Crucifix*** (n° 14). Son tombeau y fut conservé jusqu'à la Révolution et les religieux de la Congrégation de Saint-Maur entretenaient une lampe « à l'entrée de son caveau, dans la chapelle de Notre-Seigneur (1). » Ce caveau, cette salle voûtée était de niveau avec l'église et s'étendait sur l'emplacement des chapelles de Saint-Joseph et de Sainte-Cécile. Il est impossible, par conséquent, d'admettre au midi une nef latérale.

Supposera-t-on que les nefs latérales existaient avant ces constructions, dans des temps pour ainsi dire préhistoriques? Il faudrait au moins montrer des fondations pour prouver leur existence. Le plan de 1863 n'en indique pas, et nous n'en n'avons pas vu trace, lorsqu'il fallut déblayer le terrain de l'ancien cimetière pour bâtir, en 1873, la chapelle de Saint-Martin. Les tombes étaient placées au-dessus du dallage de l'église que nous croyons avoir été

(1) Par un triste retour de la fortune, la statue mutilée de Geoffroy est maintenant de faction à l'entrée de la vacherie. Un archéologue s'est permis de dire que le chevalier des Croisades était devenu connétable, *comes stabuli*.

exhaussé, à en juger par le soubassement du portail. On nous assure cependant que, vers 1848, on retrouva en cet endroit, les fondations d'un ancien mur. Elles pouvaient appartenir aux bâtiments que Jean Bougler fit élever de ce côté, pour y placer l'aumônerie et la librairie qui existe encore (1).

Ainsi, d'après l'époque de sa fondation et d'après ses dimensions, d'après les contreforts et les constructions placées des deux côtés de la nef, nous nous croyons en droit de dire que jamais l'église du prieuré de Solesmes n'a eu et n'a pu avoir des nefs collatérales.

Mais nous ne nous contenterons pas de ces preuves extérieures; nous allons entrer dans l'église et trouver à l'intérieur, dans les raisons mêmes qu'on nous oppose, des preuves plus évidentes encore.

« En pénétrant dans la nef, dit l'auteur, on reconnaît du premier coup d'œil, le caractère du XIe dans toute la partie inférieure de l'édifice, jusqu'à la corniche en échiquier, rétablie dans ces dernières années, à la naissance des fenêtres, d'après les indications anciennes. » C'est là le point à discuter, et nous déclarons qu'après un examen très-attentif et une minutieuse analyse, nous n'avons pu juger de la même manière « l'ensemble de cet édifice par les arcades qui restent encore debout dans la nef et qui ont le caractère solide et imposant de l'architecture monastique du XIe siècle. »

Il est évident que toute la discussion doit porter sur ces arcades, qu'on fait remonter à l'époque de la fondation. Nos contradicteurs s'en font une preuve qu'ils croient irréfutable, et c'est à travers ces ouvertures que leur imagination aperçoit les nefs collatérales que nous avons inutilement cherchées au dehors. Examinons leurs argu-

(1) *Essai historique*, p. 45.

ments, qui se résument en trois points : La forme des arcades, leur appareil et leur ornementation.

La forme des arcades indique-t-elle le XI[e] siècle ? On nous accordera d'abord que tout arc en plein cintre n'est pas nécessairement du XI[e] siècle. Cette forme antique fut merveilleusement employée au XII[e], et après la période ogivale, où prévalurent les arcs brisés de tout genre, elle reparut victorieusement au XVI[e] siècle. L'art de la Renaissance a naturellement quelques rapports avec l'art roman, parce qu'il s'inspira des mêmes types. Les arcades de Solesmes ont-elles les caractères du XI[e] siècle ? L'arcade romane est basse de proportion ; ses pieds-droits sont peu élevés, et l'arc qui les couronne est un demi-cercle, un plein cintre parfait. L'archivolte est composée d'un ou deux rangs de claveaux dont le second est orné quelquefois d'une moulure. Le caractère principal de l'ensemble est la simplicité et la force. Les piliers qui séparent les arcs sont cylindriques ou carrés, quelquefois ornés de colonnes sur les faces ou aux angles.

Les arcades de Solesmes ne ressemblent en rien aux arcades romanes (1). Les pieds-droits sont très-élevés pour la largeur, et l'arc qui repose sur l'imposte, au lieu d'être formé par un demi-cercle, est un arc surhaussé dont le point de centre est au-dessus de sa base. Il est terminé par un seul rang de claveaux grossièrement entaillés. Il nous est donc impossible de voir dans ces arcades « le caractère solide et imposant de l'architecture monastique du XI[e] siècle. »

Dans l'analyse archéologique d'un monument, rien ne doit être négligé, et l'appareil est assurément un des élé-

(1) Les architectes qui ont tracé l'arcade d'encadrement de la statue de Saint-Pierre et qui ont restauré les portes de l'église paroissiale de Solesmes, en conviendront certainement ; car ils ont très-bien saisi les caractères et les proportions du plein cintre roman.

ments qu'il faut le plus étudier. Un savant religieux, que nous ne nommerons pas, pour adoucir le regret que nous avons de le contredire, croit reconnaître dans les arcades en discussion, non-seulement l'appareil, mais encore la taille des pierres du XIe siècle.

L'appareil, nous pouvons le lui accorder, quoiqu'il ne fasse pas honneur à l'époque, mais ce sera pour en tirer une preuve en notre faveur. L'appareil n'a rien de cette régularité antique que conserve encore l'architecture romane : il est inégal, grossier, et ressemble aux mauvaises constructions de toutes les époques. L'auteur de la brochure croit « ces arcades reconstruites avec des matériaux de rencontre, mais en conservant scrupuleusement le nombre et la forme des pierres, ainsi que l'épaisseur du mortier qui les unit. » Nous trouvons cette remarque très-juste et nous en faisons notre profit.

Ce n'est pas par une fidélité archéologique, aussi niaise qu'inutile, que le nombre, la forme des pierres et l'épaisseur du mortier qui les unit ont été conservés, c'est, selon nous, que ces arcades ont été taillées dans un mur plein du XIe siècle, et qu'on s'est contenté, pour les parements, du hasard des pierres et du mortier. Peut-on supposer un instant que, si ces pieds-droits avaient été bâtis dès l'origine, tels qu'ils sont maintenant, on n'aurait pas mis une certaine régularité dans l'appareil des angles ? Un architecte, un maçon admettront-ils que ces piliers destinés à soutenir la retombée des arcs et à séparer des nefs, ont été faits primitivement sans forme carrée et sans assises régulières ? Cela dépasse toute vraisemblance. Quant à la taille des pierres, il y a une telle variété, une telle confusion de procédés et d'instruments, qu'il est impossible d'en rien conclure. Les marteaux de toute forme, la brette, la boucharde, le ciseau ont laissé leur empreinte sur ces murs ; le marteau taillant, qui fut l'outil le plus employé au XIe siècle,

l'est encore de nos jours, et il y a beaucoup de pierres où des ouvriers contemporains pourraient indiquer leur travail.

L'ornementation des arcades est peu abondante et ne rappelle en rien la richesse des cordons qui entourent les tympans des églises romanes. Elle consiste dans quelques palmettes et quelques bandes en damier maigrement sculptées aux impostes, sur lesquelles reposent les arcs. Ces dessins se retrouvent quelquefois au milieu des ornements si variés du XI[e] siècle, mais ils appartiennent surtout à l'époque de la Renaissance. Nous en citerons un exemple intéressant pour Solesmes. La frise du petit dôme qui termine la flèche nord de la cathédrale de Tours est ornée d'un damier; et cette flèche a été terminée en 1518, par le neveu de Michel Colombe, qui travailla, comme nous l'avons dit, au tombeau de Notre-Seigneur.

A quel siècle donner ces palmettes et ce damier ? la réponse est écrite dans la pierre. Au XI[e] siècle, les ouvriers ne craignaient pas les pierres dures, et leurs outils étaient rudement trempés pour les tailler. Ce sont eux qui ont façonné le fragment et le chapiteau de colonne qui décorait la petite fenêtre de la crypte. Au XVI[e] siècle, au contraire, toute l'ornementation est en pierre tendre. Qu'on examine les moulures de nos arcades, et on verra qu'elles sont sculptées dans une pierre bien moins dure que l'ancien appareil, où elles ont été ajoutées par bandes peu profondes. Quelques-unes même ont dû être refaites, tant elles étaient détériorées. Cette différence de pierre et cette manière de la placer confirment tout notre système.

Un religieux de Solesmes traitait de *nécromancie* la science archéologique de nos jours, et il avait un peu raison. L'archéologie doit évoquer les morts et leur demander ce qu'ils ont voulu faire et les moyens qu'ils ont pris pour réussir. Ils répondront : leurs voix sortiront des pierres : *lapides clamabunt.* Les arcades de Solesmes,

par leur forme, leur appareil et leurs ornements, nous crient qu'elles ont été faites au XVIe siècle, qu'elles ont été taillées dans un vieux mur du XIe siècle, qu'elles n'ont jamais servi à unir des nefs collatérales à la nef principale, et qu'elles n'ont eu, dans la pensée de l'architecte, qu'une valeur décorative.

Lorsque Jean Bougler entreprit de continuer et de terminer la restauration de l'église de Solesmes, commencée par Philibert de la Croix, il fallait, pour mettre les voûtes au niveau de celle du chœur, élever les murs et remplacer les petites fenêtres romanes qui éclairaient la nef, par des fenêtres plus grandes et plus en harmonie avec le nouveau style. Les architectes du XVIe siècle, plus habiles décorateurs que savants constructeurs, dessinèrent sur les côtés de chaque travée, une double arcade qu'ils taillèrent dans l'ancien appareil, sans se donner la peine de refaire les angles des pieds-droits. Les arcs surhaussés qu'ils placèrent sur des impostes en pierre tendre, offrent seuls une certaine régularité dans les claveaux ; mais ces claveaux sont simplemeut appliqués sur le massif de maçonnerie dans lequel est creusé le plein cintre. On ne pouvait procéder plus économiquement; et cependant cette décoration est suffisante ; elle orne le mur nu du XIe siècle et sert de base à la fenêtre placée dans la partie supérieure.

Cette décoration fut continuée dans toute la nef. Elle se retrouve même sous le contre-mur qu'on fut obligé de bâtir à l'intérieur pour supporter la flèche, et elle existe dans la dernière travée, entre le clocher et la façade. En cet endroit même, les arcades sont mieux construites, comme on peut le voir encore dans la petite chapelle de Saint-Martin. Les claveaux, bien appareillés, forment un arc régulier qu'on apercevait autrefois à l'extérieur, et c'est cet arc qui a fait supposer des nefs collatérales. Cet arc décoratif était aussi un arc de décharge ; il fallut rebâtir

au XVIe siècle, le mur du XIVe, qui était plus faible que celui du XIe, et qui avait sans doute plus souffert de la dévastation dont les traces sont si visibles sur la façade. Cet arc cependant pouvait, à la rigueur, servir de passage, non pas à une nef latérale qu'aurait intercepté le contrefort d'angle du clocher, mais à un des bâtiments construits à cette époque par Jean Bougler. Les corbeaux qu'on voit au-dessous de la fenêtre ont pu supporter une charpente, mais n'ont jamais servi à des bas-côtés romans qui auraient été voûtés. Ces arcades sont le grand argument et l'excuse de ceux qui défendent les nefs latérales. Il est évident pour nous qu'elles sont l'œuvre de Jean Bougler. Non-seulement il les a adoptées, comme système décoratif, mais il a voulu, en les pratiquant dans les anciens murs, mettre l'église en communication avec la chapelle funéraire des seigneurs de Sablé et la salle opposée, dépendante du monastère. Ces arcades ne consolidaient pas les murs; elles furent sans doute une des causes de la catastrophe survenue dans la voûte du transsept (n° 9). Aussi c'est à cetteé poque, lorsqu'on fut obligé de construire les deux arcs de soutènement (n° 10) que nous placerions le remplissage des arcades « avec des matériaux de rencontre. » Nous croyons même que c'est l'arcade imprudemment pratiquée dans la base méridionale du chœur qui a déterminé l'accident dont nous voyons les traces, et qui a nécessité, en cet endroit, un contrefort supplémentaire. Il a fallu boucher l'arcade et bâtir à l'intérieur un contre-mur (n° 20) pour supporter l'exhaussement du clocher.

Nous ne savons si nous avons enfin réussi à faire partager notre conviction à tous nos lecteurs; il nous semble cependant qu'on peut lire maintenant, sur le plan dressé en 1863, l'histoire archéologique de l'église abbatiale de Saint- Pierre de Solesmes.

Au commencement du XIe siècle, en 1010, date de sa

fondation par Geoffroy le Vieux, l'église du prieuré de Solesmes ressemblait aux églises romanes de cette époque, et il serait facile à un architecte d'en dessiner la restitution. Elle présentait une croix latine avec son abside circulaire (nº 1), son transsept et sa nef terminée par une tour carrée sur laquelle s'élevait le clocher. Le chœur était éclairé par trois ou deux petites fenêtres à plein cintre, et les murs du transsept et de la nef étaient percés par des fenêtres semblables à celle qu'on retrouve dans le pignon du nord, au-dessus des voûtes. L'élévation de l'église est fixée par les rampes des anciens pignons, exhaussés au xvᵉ siècle. L'abside était peut-être voûtée, ainsi que le dessous du clocher, à la hauteur de l'arc qu'on a audacieusement reporté au niveau des voûtes actuelles (nº 18); le reste de l'église était couvert par un toit dont les charpentes étaient apparentes. Le clocher qui devait ressembler à celui de Sablé, avait une fenêtre dont la fenêtre actuelle n'est qu'un souvenir. Les deux colonnes accouplées en proviennent sans doute, mais son encadrement est moderne, et n'a aucune forme archéologique.

En 1170, fut sculpté le tombeau de Geoffroy, dont nous avons parlé, et probablement construit le caveau des seigneurs de Sablé, en face de l'autel du Crucifix, où se trouvent maintenant les chapelles de Saint-Joseph et de Sainte-Cécile (nº 14).

Au xivᵉ siècle, l'église fut agrandie depuis la tour jusqu'à la façade, dont le portail offre tous les caractères de cette époque (nºˢ 23, 24). Cet agrandissement eut lieu sans doute vers 1370, sous le priorat de Guillaume Patry, qui défendit les priviléges du monastère et fit construire la chaussée et l'écluse de la Sarthe.

Peu de temps après commencèrent les ravages des armées anglaises. En 1425, la dévastation est complète; le prieuré est incendié et l'église ruinée, comme le témoigne encore l'état de la façade.

En 1477, après des réparations provisoires, Philibert de la Croix entreprend la restauration de l'église. Il rebâtit le chœur, le ferme par un mur droit, appuyé sur le mur circulaire de la crypte, change les fenêtres et construit la voûte qui sert de modèle à toutes les autres. Il commence sans doute l'embellissement de la chapelle de Notre-Seigneur où est le groupe de la *Pietà*.

Son œuvre est continuée par ses successeurs, Mathieu de la Motte (1480) et Guillaume Cheminart (1485). C'est ce prieur qui fait exécuter par les *tailleurs d'ymaiges* de Tours, avec la protection de Jean d'Armagnac et les largesses du Roi, le tombeau de Notre-Seigneur terminé en 1496. KAROLO VIII REGNANTE (n° 7).

Jean Bougler, qui remplace Moreau de Saint-Hilaire en 1505, donne à l'église de Solesmes toute sa splendeur. Il bâtit en 1538, les voûtes du transsept (n° 8), reprend la grande nef et en élève les murs, les orne d'arcades et de fenêtres, consolide la tour et la surmonte d'une flèche d'une grande hardiesse. Il appelle enfin, pour rivaliser avec les artistes français, des artistes d'Anvers, les frères Vriendt Floris, architectes, peintres et sculpteurs, qui exécutent cette chapelle merveilleuse, ce poëme en l'honneur de la Vierge, d'après le programme théologique du savant prieur de Solesmes. Leurs portraits servent de signature à leur œuvre et ils inscrivent en partant, sur une colonne, la date de 1553.

Vers la fin du XVIe siècle, bouleversement arrivé dans la chapelle de Jean Bougler; chute de la voûte et dégâts dans les parties supérieures.—Construction de deux grands arcs de soutènement dans le transsept (n° 10); transport de la colonnade qui faisait face à l'autel de la Pâmoison, dans la chapelle de droite.

Sous Henri IV ou Louis XIII, réparations défectueuses des groupes de l'Assomption et de l'Apocalypse. Exécution des sculptures représentant l'Enfant Jésus au milieu des docteurs.

Ouverture de la porte communiquant avec le cloître (n° 17). Boiseries et stalles du chœur.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, décadence spirituelle et matérielle du pieuré, causée par le régime de la commende.

1670. — Introduction de la réforme de la congrégation de Saint-Maur. Réparation de l'église; autels et pavages en marbre.

1682. 16 juillet. — Renversement de la flèche de Jean Bougler par un orage.

1722. — Reconstruction du prieuré par le marquis de Torcy, seigneur de Sablé.

1731. 17 août. — Pose de la première pierre du dôme polygonal qui couronne maintenant le clocher.

1791. 4 avril. — Vente révolutionnaire du prieuré et acquisition par M. Le Noir de Chanteloup.

1807.—Prétentions du Préfet de la Sarthe sur les *Saints de Solesmes*. Procès-verbaux du sieur Renouard et décision du Conseil d'État.

1812. 11 juillet, jour de la translation du corps de saint Benoît. — Décret impérial de Wilna qui conserve les sculptures de Solesmes.

1831. — Mise en vente des bâtiments et de l'église du prieuré.

1832. — Démolition partielle des voûtes du cloître. Acquisition du prieuré par les futurs Bénédictins.

1833. 11 juillet. — Installation de la nouvelle communauté.

1838. — Modification du chœur. Autel placé à la romaine. Creusement de la crypte de Saint-Léonce.

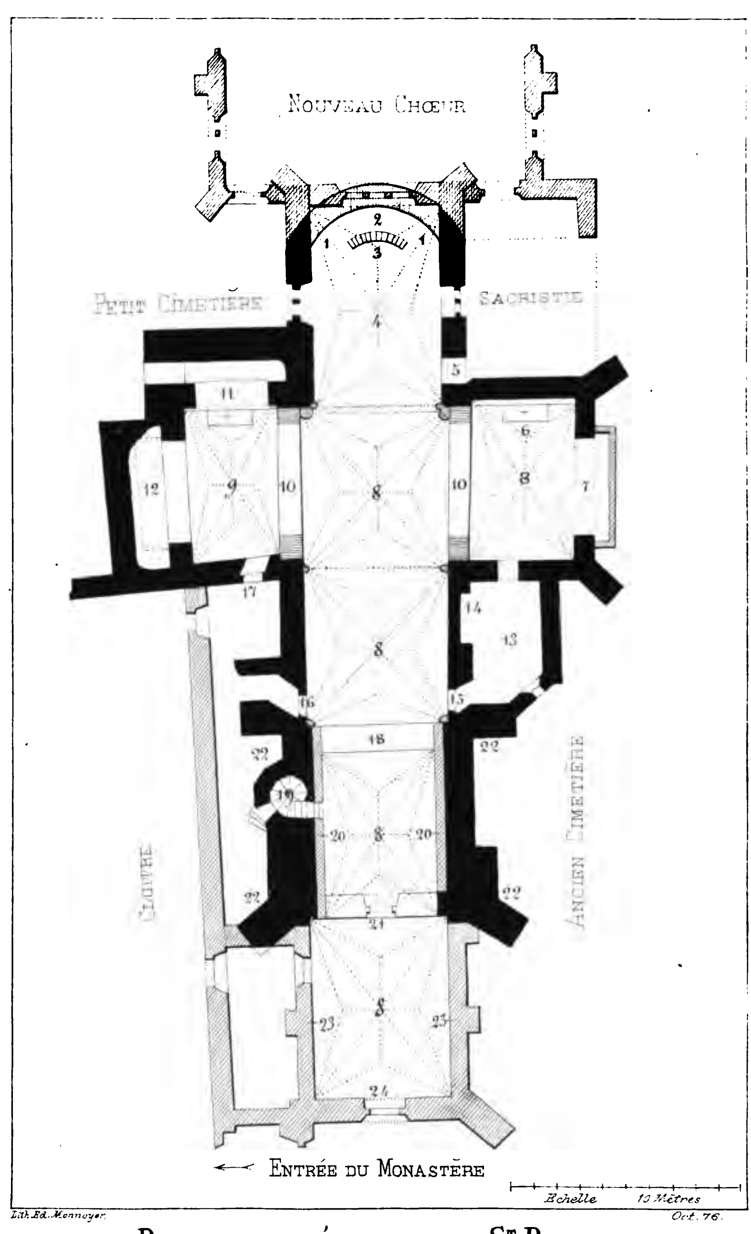
1863. 14 avril. — Pose de la première pierre du nouveau chœur.

1865. — Consécration du maître-autel. Translation de la porte extérieure de la chapelle de Jean Bougler à l'entrée de la sacristie.

Construction successive des neuf chapelles de la nef, jusqu'en 1873.

1875. 31 janvier. — Réouverture de la crypte pour y déposer le corps du Révérendissime Père Abbé Dom Prosper Guéranger.

Cette date, nous l'espérons, ne sera pas la dernière de l'histoire artistique de l'abbaye de Solesmes. L'œuvre du grand Abbé continuera à se développer par les bénédictions qu'il lui enverra du ciel. L'art prêtera encore son concours aux beautés du culte qu'il a fait refleurir dans cette chère église, enrichie par sa vie et sa mort. L'architecture réparera et complétera ce qu'ont fait tant de siècles. La peinture ornera de ses pieuses images les murs et les fenêtres. La sculpture surtout voudra honorer la mémoire de celui qui a sauvé un de ses chefs-d'œuvre. Il est regrettable sans doute, que la tradition de l'Église et les convenances liturgiques ne permettent pas d'élever au-dessus de la crypte où sa dépouille mortelle repose, un tombeau qui nuirait aux cérémonies et interromprait les processions; mais Dom Guéranger ne mérite-t-il pas une place parmi les *Saints de Solesmes* et ne doit-il pas être représenté tel que nous l'avons vu, au jour de ses triomphantes funérailles, au milieu de ces statues qu'il aima dès son enfance, sous les regards de Notre-Dame-la-Belle, de la Vierge Immaculée, qu'il a tant glorifiée dans son âme et dans ses écrits?



PLA DE L'ÉGLISE DE S^T PIERRE
DE SOLESMES

EGLISE DE SAINT-PIERRE DE SOLESMES

EXPLICATION DU PLAN.

Le plan que nous donnons a été photographié et gravé sur le plan relevé en 1863, par M. David, architecte, avant la construction du nouveau chœur et des neuf chapelles ouvertes sur la nef. Les parties noires indiquent les constructions du XIe siècle; les parties ombrées par des hachures indiquent les constructions postérieures.

1. — Abside circulaire de l'église primitive. La crypte était éclairée par une petite fenêtre dont la colonnette existe encore. La crypte s'élevait au-dessus du sol de l'église. C'était une ressemblance de plus avec Saint-Pierre de la Couture, dont le chœur domine la nef qui n'a pas de bas-côtés.
2. — Mur droit, bâti par Philibert de la Croix, sur le mur circulaire de la crypte. La fenêtre qui l'ornait a été reproduite au chevet du nouveau chœur.
3. — Massif de maçonnerie retrouvé sous le dallage; il pouvait servir de base à l'autel.
4. — Voûte bâtie par Philibert de la Croix. Elle a servi de modèle aux autres.
5. — Entrée de la sacristie, où a été placée l'ancienne porte extérieure de la chapelle de Jean Bougler (no 17).
6. — Chapelle du Crucifix, où a été transportée la colonnade qui faisait face à la Pâmoison.
7. — Calvaire et tombeau de Notre-Seigneur, exécutés par Michel Colombe. Il existe sur le bord du voile de la Vierge, une ornementation en lettres gothiques qui semblent former une inscription; malgré tous nos efforts, nous n'avons pu la déchiffrer. Le texte serait tiré probablement des Psaumes ou du Cantique des cantiques. On nous a signalé aussi sur la ceinture du personnage qui tient le linceul à la tête de Notre-Seigneur, des lettres où on croit lire le nom de Joseph d'Arimathie. Dans ce cas, Jean d'Armagnac serait dépossédé de son rôle historique et ne serait plus que le seigneur de Sablé. Une étude plus attentive des trois grandes statues de l'Ensevelissement nous fait attri-

buer à un sculpteur italien, Notre-Seigneur, et Jean d'Armagnac. Le personnage à turban serait de l'atelier de Michel Colombe, et probablement de l'artiste qui a fait la statue de saint Pierre.

8. — Voûtes construites par Jean Bougler.

9. — Voûte reconstruite au commencement du XVIIe siècle.

10. — Arcs de soutènement pour fortifier les voûtes du transsept.

11. — Sculptures de la Pâmoison et de l'Apocalypse.

12. — Ensevelissement de la Vierge et Assomption.

13. — Chapelle funéraire des seigneurs de Sablé. Elle était voûtée et de plain-pied avec l'église; à l'ouverture, en face de l'autel du Crucifix, était entrenue une lampe.

14. — Enfoncement où était placé le tombeau de Geoffroi, mort en 1170.

15. — Porte de communication de la nef à la chapelle des seigneurs de Sablé; elle a pu être ouverte par les Bénédictins de Saint-Maur.

16. — Ancienne porte d'entrée des religieux dans la nef.

17. — Porte ouverte après le déplacement de la colonnade de la chapelle de Jean Bougler, afin d'arriver directement au chœur sans passer par la nef.

18. — Arc du côté oriental du clocher; il a été élevé à la hauteur des voûtes par les Bénédictins de la Congrégation de France. Il indiquait la hauteur de l'église primitive.

19. — Escalier pour monter au clocher. La partie inférieure a été supprimée pour construire la chapelle de Sainte-Scholastique. Cet escalier avait deux portes : l'une à l'intérieur, l'autre à l'extérieur; ce qui suffirait à prouver qu'il n'y avait pas de bas-côtés. Il n'y aurait eu qu'une porte, si l'escalier eût été renfermé dans l'église.

20. — Contre-mur intérieur construit par Jean Bougler pour soutenir le clocher.

21. — Mur de la façade primitive dont on peut retrouver les fondations sous le dallage. On en voit encore un reste qui a été réparé dans le contre-mur, près de la statue de saint Pierre.

22. — Contreforts de la nef et de la tour. Ceux de la façade sont sur l'angle; ce qui serait inexplicable, si l'église primitive avait eu la longueur actuelle.

23. — Prolongement de l'église au XIVe siècle. Les murs ont 30 centimètres de moins que ceux du XIe siècle. Ils ont dû être refaits, au midi, par Jean Bougler.

24. Porte du XIVe siècle, ruinée par les Anglais. Jean Bougler l'a conservée, en remplissant de moellons l'élégante arcature qui la surmontait, afin de pouvoir construire au dessus la grande fenêtre et le pignon de la façade. La base des colonnettes et la petite porte bouchée qui était près de la grande, peuvent faire croire que le sol de l'église a été exhaussé.
